



**... IM GESPRÄCH
KATHLEEN BÜHLER MIT TATJANA GERHARD**

Tatjana Gerhard (* 1974 in Zürich; lebt und arbeitet in Gent, Belgien) absolvierte zunächst die Zürcher Hochschule der Künste und wandte sich ab 2003 vollumfänglich der Malerei zu. Ihre bevorzugten Techniken sind Ölmalerei und Zeichnung mit Bleistift, Öl und Gouache. Gerhard malt in dünnen Schichten auf speziell grundierten Leinwänden, die sie abschliessend firnisst, um auch das Dargestellte zu versiegeln. Sie zeigt archaische Figuren vor dunklem oder nicht näher bestimmbarem Hintergrund. Ihre Protagonisten haben verschwommene Silhouetten, ihre Gesichtszüge sind schwammig, sodass ein ambivalenter und oftmals gequälter Eindruck entsteht. Die summarisch gemalten Figuren verbreiten eine Aura des Archetypischen. Durch die Reduktion auf Wesentliches scheint das, was die Künstlerin zeigt, grundlegende menschliche Tatsachen abzubilden. Mit der absurden Bildwelt der Surrealisten verbindet Gerhards Motive das Uneindeutige, Absurde und latent Bedrohliche. Die Malerin vermeidet es, die Ungereimtheiten – etwa mit Werktiteln – zu erklären und die Spannung aufzulösen. Stattdessen gestaltet sie alptraumhafte Atmosphären mit abgetrennten Körperteilen, gefesselten Figuren, separierten Köpfen, verzerrten oder maskierten Gesichtszügen. Ihre leeren Intérieurs werden unvermutet lebendig, indem die darin arrangierten Gegenstände plötzlich menschliche Züge annehmen oder gewisse Elemente der Logik des Gebäudes zuwiderlaufen. Anders als in Meret Oppenheims Werken der vierziger Jahre, in denen eine kindlich-naive Bildsprache vordergründig Harmlosigkeit suggeriert, konzentriert sich Gerhard von Beginn an auf die Doppelbödigkeit und dunklen Tiefen menschlicher Handlungen und Gemütslagen.

Deine erste Einzelausstellung hattest du in Bern in der Galerie Art direkt, welche von 2003 bis 2007 betrieben wurde? Dank dieser Ausstellung im Jahr 2005 und der Vermittlung des Galeristen konnte ich nach Berlin und blieb dann zwei Jahre dort. Ich entschied mich, alles auf eine Karte zu setzen und Künstlerin zu werden. Nur in Berlin war das aufgrund der niedrigen Lebenskosten durchführbar. In Zürich habe ich nebenher in einem Restaurant und in einem Kinderhort gearbeitet oder unterrichtet. Doch das ging gar nicht zusammen. Unterrichten und Kunst machen ist eine unmögliche Kombination, weil man sich dann entweder nicht richtig auf den Unterricht vorbereiten kann oder zu wenig Zeit für die Kunst hat. Wenn man in einer Küche arbeitet, ist man innerlich weniger beteiligt.

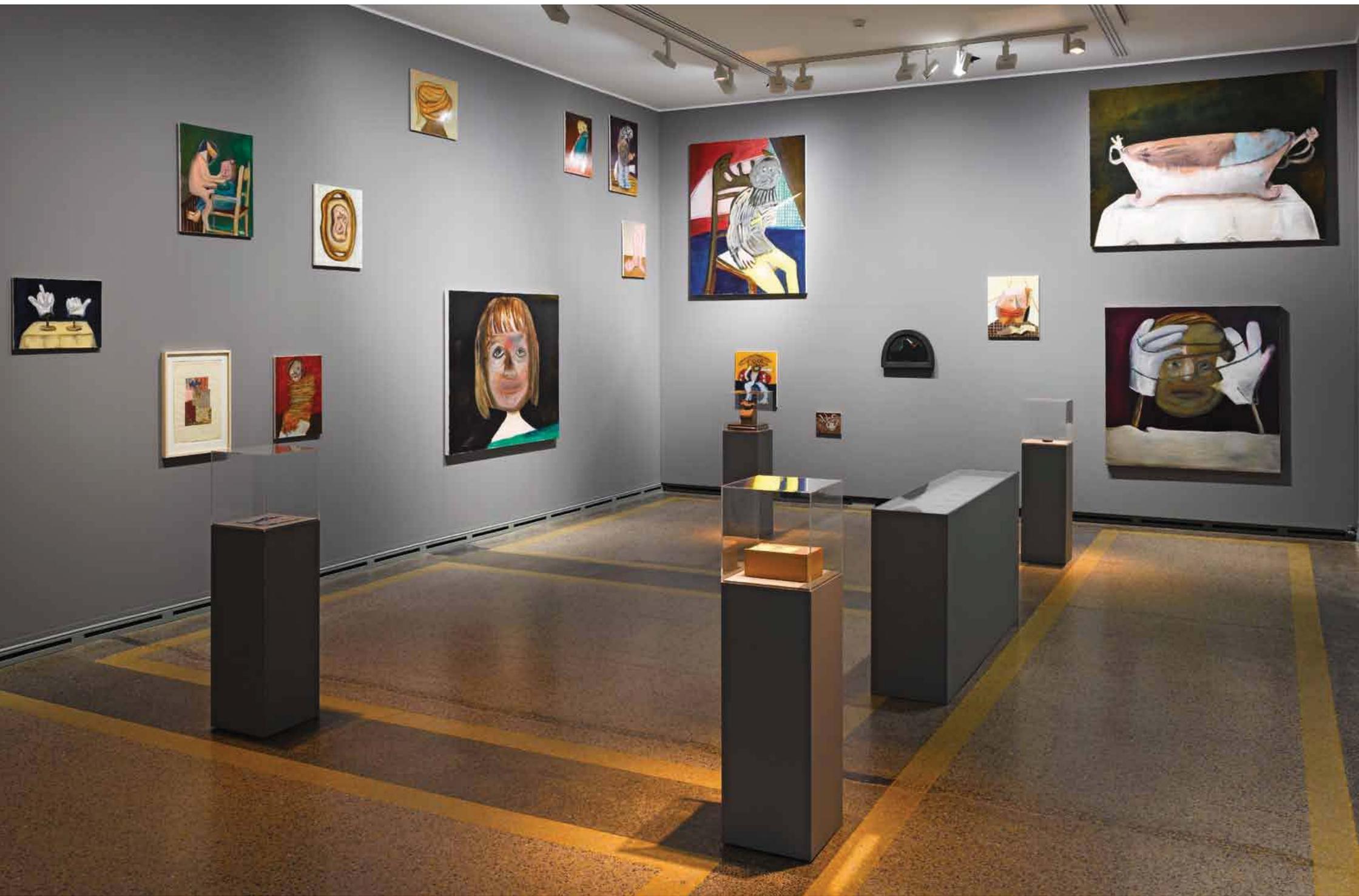
**LINKS UND FOLGENDE DOPPELSEITE / LEFT AND FOLLOWING PAGES:
AUSSTELLUNGSANSICHTEN MIT WERKEN VON / EXHIBITION VIEWS WITH WORKS BY TATJANA GERHARD
UND / AND MERET OPPENHEIM**

**... IN CONVERSATION
KATHLEEN BÜHLER WITH TATJANA GERHARD**

Tatjana Gerhard (* 1974 in Zurich, lives and works in Ghent, Belgium) completed her studies at the Zürcher Hochschule der Künste in 2003, and then dedicated herself exclusively to painting. Her preferred techniques are oil painting and drawing with pencil, oil and gouache. Gerhard paints in thin layers on specially primed canvas, to which she subsequently applies a varnish to seal the finished work. She paints archaic figures against dark or indistinct backgrounds, and her protagonists are blurred silhouettes with vague features, which create an ambivalent and often tortured atmosphere. These sketchily painted figures exude an aura of the archetypal, as if the artist wants to depict fundamental human truths by reducing everything to the basic essentials. The way in which Gerhard combines the ambiguous, the absurd, and the latently menacing connects her work to the imagery of the Surrealists. She avoids any explanation of deliberate inconsistencies – such as with titles, for example – thus offering no relief from the pictorial suspense. Instead, she creates nightmarish impressions of severed body parts, bound figures, disembodied heads, and distorted or masked faces. Her empty interiors are unexpectedly alive, because the objects they contain unexpectedly assume human features or run counter to certain elements of architectural logic. Unlike in Meret Oppenheim's works from the 1940s, where a childlike and naive imagery suggests a superficially harmless situation, from the beginning Gerhard focuses on the ambiguity and dark depths of human actions and moods.

Your first solo exhibition in Bern was at Galerie Art direkt, which was open from 2003 to 2007. Thanks to this exhibition in 2005 and assistance from the gallery, I was able to go to Berlin and stay there for two years. I decided to put all my eggs in one basket and become an artist. This was only possible in Berlin because of the low cost of living. In Zurich I had to work in a restaurant and teach at a crèche. But that was a difficult combination. Teaching and making art is impossible; either you don't prepare your lessons well, or you have too little time for art. Working in a kitchen is more objective.

What happened during that time in Berlin? Did you see much inspiring art there?
Not much. This was when I was deciding whether I really wanted to make art. I lived a very secluded life and didn't go out much. Instead, I thought a lot about myself. It wasn't an



Was passierte damals in Berlin? Hast du dort viel inspirierende Kunst gesehen?

Nicht viel. Es war während meiner Zeit der Entscheidung, ob ich wirklich Kunst machen will. Deshalb lebte ich sehr zurückgezogen und ging nicht viel aus. Dafür hinterfragte ich mich intensiv. Es war keine leichte Zeit, denn ich musste ausserdem die Einsamkeit aushalten lernen. Doch dann begann sich eine Galerie – damals staubkohler, heute Galerie Rotwand – in Zürich für meine Werke zu interessieren und wollte mit mir eine Ausstellung realisieren. Meine erste Ausstellung zurück in Zürich 2006 (zusammen mit Nina Weber) war dann ein ziemlicher Erfolg. Dennoch nagte das viele Alleinsein an mir und ich überlegte es mir kurzzeitig sogar, einen anderen Beruf zu ergreifen. Durch weitere Ausstellungen in München und in Zürich hatte ich wieder den Austausch über die Kunst gefunden und fühlte mich weniger allein.

Es scheint, als ob auch deine Werke viel von Einsamkeit handeln. Sie zeigen einsame Figuren oder Paare, in denen einer dem anderen etwas antut. Sind dies Reflexe auf deine persönlichen Erlebnisse oder greifst du damit ein Lebensgefühl auf, das unsere Zeit beherrscht? Einerseits durchlebte ich dieses Gefühl und andererseits weiss ich, dass ich nicht die Einzige bin, die das manchmal so empfindet. Andere Menschen erleben das auch.

Doch du thematisierst nicht deine persönliche Einsamkeit, oder? Was sind die Quellen deiner Bildwelt?

Es sind existenzielle menschliche Grundthemen wie Angst, Lust und Freude.

Du kleidest sie in eine Form, die sich jedoch von allem möglichen Biografischen oder Anekdotischen löst. Sie wirken eher wie archaische Traumbilder. Geht es dir also weniger darum, Geschichten zu erzählen, als darum, Emotionen beim Betrachter zu erzeugen, indem du bildnerisch eigenen Gefühlen und Ängsten nachspürst?

Ich probiere doppelbödige Bilder zu machen, in denen etwas mit-schwingt, was man vielleicht nicht sieht, jedoch spürt. Mich interessiert auch die Frage, was man mit Malerei alles erreichen kann. Ein Bild benutzt eine andere Sprache als die gesprochene. Ich suche nach einer bildnerischen Qualität von Erzählung, die nicht illustriert, sondern auf andere Weise Gefühle auslöst. Eigentlich geht es immer um etwas anderes, als um das, was du auf dem Bild siehst.

Gemälde als Vehikel, die dich zum Emotionalen bringen? Für Meret Oppenheim waren die inneren Bilder, Träume und Einfälle eben-

easy time, because I also had to learn to deal with the loneliness. But then a gallery in Zurich – then called staubkohler, now Galerie Rotwand – began to take an interest in my work and wanted to give me an exhibition. My first show back in Zurich in 2006 (together with Nina Weber) was actually rather successful. But loneliness was still gnawing at me to the extent that I even considered changing careers. Further exhibitions in Munich and in Zurich gave me the chance to exchange more through art, and I felt less alone.

It seems as if your work deals quite a bit with loneliness. You depict solitary figures or couples, whereby one is doing something to the other. Are these reflections of your personal experiences, or is it an attempt to grasp a certain feeling that dominates our day and age? On the one hand, I experienced this feeling, but I also know I'm not the only one who sometimes feels like that. Other people experience it too.

But you aren't portraying your personal loneliness – or are you? What are the sources of your imagery? They are basic existential human issues such as fear, pleasure and joy.

You present them in a form that is free from any biographical or anecdotal references. They seem more like archaic dream images. Are you less interested in narrative, and more in triggering emotions in the viewer, by means of pictorially tracking down your own feelings and fears?

I try to create ambiguous paintings, in which something resonates that you feel but might not see. I'm also interested in the question of what painting itself can achieve. An image uses a different language than speech. I'm looking for a pictorial quality of the narrative, which doesn't illustrate but rather triggers feelings in other ways. Ultimately, it's always about something other than what you see in the picture.

Painting as a vehicle that transports one to the emotional? Mental images, dreams and ideas were also very important for Meret Oppenheim. She emphasised in an interview in 1974 that artists dream for society, and referred to the potential collective importance of dreams. She believed that dreams served to help solve life's problems, which is why she examined dream content, in particular, regarding what it says about one's current situation and also the evidence of change dreams contain. Is there a relationship to you and your work here?

falls wichtig. Sie unterstrich 1974 in einem Interview, dass es die Künstler sind, die für die Gesellschaft träumen, und bezog dies auf die potenzielle kollektive Bedeutung von Träumen. Für sie waren Träume dem Lösen von Lebensproblemen dienlich, deshalb befragte sie Traum inhalte vor allem daraufhin, was sie über ihre momentane Situation aussagen und welche Anzeichen für Veränderung in ihnen stecken. Verbindet euch das?

Ich arbeite nicht so direkt mit Träumen. Aber es gibt Gemeinsamkeiten, Überschneidungen mit Meret Oppenheim. Ich beschäftige mich auch mit existenziellen menschlichen Problemen – Ängsten, die im Unterbewussten bei jedem von uns vorhanden sind. Gleichzeitig verspüre ich nicht die Notwendigkeit, alles zu erklären.

Könnte dies nicht ein Grund dafür sein, dass es schwierig ist zu erklären, was sich auf deinen Bildern abspielt? Wie beispielsweise hier: Schemen, die in Suppenschüsseln auftauchen [Abb. S. 141], seltsame Bühnensettings ... Es ist schwer zu sagen, was damit gemeint ist. Entstehungsprozesse von Bildern verlaufen geheimnisvoll. Stell dir vor, ich stehe vor einem Bild, und dann kommt plötzlich eine Idee und ich beginne zu malen. Das Bild verändert sich permanent, und ich reagiere wiederum ständig auf das, was vor mir ist. Ich entferne, füge hinzu, ändere ab.

Übermalst du auch bereits früher fertiggestellte Gemälde?

Nein, denn es gibt einen Zeitpunkt, an dem die Bilder sowieso das Atelier verlassen, und dann ist es abgeschlossen. Spätestens wenn ich den Firnis auftrage.

Heute ist unüblich, dass Ölbilder gefirnisst werden. Welchen Zweck erfüllt es bei dir, abgesehen von der klassischen Aufgabe, die Mal-schichten zu schützen?

Es gibt den Farben mehr Tiefe und führt sie auf einer Fläche zusammen. Dazu kommt der Effekt, dass man sich im Gemälde spiegeln kann und sich als Betrachter auf diese Weise im Bild wiederfindet.

Dazu passt, dass viele deiner Gemälde Bühnen zeigen. So kann man imaginär in die Situationen 'einsteigen'.

Mit meinen Bühnen hat es eine andere Bewandnis. Denn auf einer Bühne werden menschliche Tragödien und Dramen behandelt. Meine Figuren agieren also in einem Raum, in dem Probleme der Realität auf fantastische, magische Art behandelt und mitunter sogar gelöst werden. Eine Bühne gibt diesen Handlungen einen Ort.



Ohne Titel, 2011

I don't work directly with dreams. But there are similarities, common characteristics with Meret Oppenheim. I deal with existential human problems – fears that exist in everyone's subconscious. At the same time, I don't feel the need to explain everything.

Could this be why it is difficult to explain what is happening in your paintings? Such as here: shadowy figures that appear in soup bowls [fig. p. 141], strange stage settings... It's hard to say what it means.

The way a painting develops is a mysterious process. Imagine that I'm standing in front of a painting, and then an idea suddenly comes to me and I start to paint. The picture is constantly changing, and I, in turn, constantly respond to what unfolds before me. I remove, add, modify.

Do you paint over previously completed paintings? No, because there is a point where the paintings leave the studio and that's that. Especially not after I apply the varnish.

Wie kann man dein Interesse an der Fantasie besser verstehen? Ermöglicht sie primär eine Gegenwelt zur tatsächlichen, oder geht es darum, in einer Parallelwelt die reale besser zu erforschen? Geht es um mehr Kontrolle über Ereignisse oder um mehr Handlungsspielraum in deiner fiktiven Welt?

Es ist eine Parallelwelt, um die reale besser verstehen zu können. Meine Bilder funktionieren wörtlich und figürlich wie ein Spiegel der Realität. Die Bilder nehmen ihren Lauf und kreisen immer wieder um die gleichen existenziellen Grundthemen.

Räume spielen eine starke Rolle in deinem Werk, zeigen sie doch genauso menschliche Züge wie deine rätselhaften unheimlichen Figuren. In welchem Verhältnis stehen Räume und Figuren? Und weshalb sind Ersterer meistens leer und geschlossen?

Meine Bilder von Räumen zeigen psychische Räume. Ich kann mir keine Figuren darin vorstellen, weil der Raum alleine schon stark wirkt. Es geht oft um das Gefühl von Gefangensein. Obwohl ich die Freiheit habe und sie mir nehme, alles zu machen, was ich will, findet das Gefühl von Gefangensein trotzdem in meine Bilder hinein.

Hat das mit unserer Gesellschaft zu tun? Man hat ja nicht wirklich den Eindruck, dass wir frei sind. Es ist alles durch Regeln strukturiert.

Es hat mit der Gesellschaft und mit unserer Erziehung zu tun. Mich interessiert der Mensch in dem Moment, wo er sich von allen Regeln befreit. Das findet man heute nicht mehr. Klar muss man das Zusammenleben regeln. Doch sind es eher Verhaltensnormen, die uns einschränken. Und ich weiss auch gar nicht, ob es besser wäre ohne. Doch gibt es einen Unterschied zwischen öffentlichem und privatem Leben.

Ist die Freiheit in der Kunst eine Ersatzfreiheit oder ein Ventil? Denn zumindest zeigst du keine utopische Gegenwelt.

Kunst ist ein Ventil. Doch zeigen meine Bilder keine Welt, die ich mir wünsche. Es geht um ihre negativen Aspekte: um Ängste, die man in sich trägt, um das Unfassbare und auch um das Absurde in unserem Leben. Sie sind mit dem Verstand nicht zu entschlüsseln, sondern nur auf emotionale Weise. Doch sind sie Bestandteile des Menschseins, auf die ich sehr sensibel reagiere.

Welche Art von Reaktionen erlebst du mit deinen Bildern?

Viele Leute, die sonst nicht viel mit Kunst zu tun haben, fühlen sich angesprochen von ihnen. Das freut mich, weil ich das Direkte suche. Meine Bilder kommunizieren, ohne dass man die ganze

It's not common to varnish oil paintings today. What purpose does it serve for you, other than its traditional function of protecting the painted surface?

It adds more depth to the colours and fuses them to one surface. In addition, it adds a sheen to the surface, which means the viewer's image is reflected in the painting so he or she can see themselves in the work.

Fittingly, many of your paintings show stages, meaning you 'enter' into the various situations, at least in your imagination.

The stages I create have a different significance. Because human tragedies and dramas are addressed on a stage. My figures are placed in a space in which the problems of reality are dealt with in a fantasy-like, magical way, and sometimes even solved. A stage gives a space for these actions.

How can we better understand your interest in fantasy? Does it primarily offer a counterpart to the actual world, or is it more about better exploring reality in a parallel world? Is it about having more control over events, or about having more flexibility in your fictional world?

It's a parallel world, created in order to better understand the real. My pictures function both literally and figuratively as mirrors of reality. The paintings follow a certain course but return again and again to the same basic existential themes.

Rooms play a strong role in your work; they show the same human traits as your mysterious, eerie figures. What is the relationship between the rooms and characters? And why are the former mostly empty and closed?

My paintings of rooms represent psychological spaces. I can't imagine adding characters to them because the space alone is very dominant. They often create a feeling of being trapped. Even though I'm free to do whatever I want, the feeling of being trapped is still very present in my paintings.

Does this have to do with our society? We don't really have the feeling that we are free. Everything is structured by rules.

It has to do with society and with our education. I am interested in people at the moment they free themselves from rules. This doesn't happen often anymore. Of course we need to organise our mutual existences. But we are actually increasingly restricted by behavioural norms – and I'm not sure that life would be better without them. Nevertheless, there is a difference between public and private life.

Kunstgeschichte kennen müsste. Obwohl ich manchmal auch höre, dass meine Kunst polarisiert. Doch mache ich sie in erster Linie für mich, wenngleich ich verstehe, dass man nicht immer mit diesen Geschichten konfrontiert sein möchte. Manchmal hält man es aus und manchmal ist man nicht stark genug.

Oft wird kurzgeschlossen zwischen Künstler und Kunstwerk. Wenn also jemand ständig unheimliche Stimmungen oder schmerzliche Themen darstellt, dann muss diese Person selbst ängstlich sein und unter Bedrängungen leiden.

Ich bin zwar sehr sensibel und emotional, doch bin ich zugleich auch sehr glücklich. Es ist nicht so, dass ich traurig oder ängstlich wäre und deshalb diese Bilder mache. Ich will diese Gefühle einfach ausleben können.

Wie reagierst du auf Interpretationen deiner Werke von anderen? Eigentlich höre ich diese Interpretationen selten. Ich denke jedoch, dass die Bilder im Allgemeinen ähnlich aufgenommen oder verstanden werden, wie ich sie gedacht habe. Es stört mich nicht, wenn der Betrachter seinen eigenen Bezug zum Bild herstellt. Ich weiss schon, was ich mit den Bildern sagen will, erachte es jedoch nicht als meine Aufgabe, die Bilder zu erklären.

Als ich dich zum Dialog mit Meret Oppenheim eingeladen habe, bedeutete das eine Einschränkung für dich und lag dir das eher fern – oder bot es eine Vertiefung in Themen, an denen du sowieso arbeitest?

Für mich war die tiefere Beschäftigung mit Meret Oppenheims Werk eine Entdeckung. Ich kannte zwar die bekannteren Arbeiten, doch nicht den ganzen Umfang. Auch fragte ich mich zunächst, wo die Bezüge zwischen unseren Werken sein könnten. Für mich war das nicht auf Anhieb offenkundig. Doch dann sah ich die gemeinsamen Themen und weitere Ähnlichkeiten. Meret Oppenheim war ebenfalls interessiert am Unbewussten, wechselte zwischen Figürlichem und Abstraktem und wollte ihre Unabhängigkeit bewahren, indem sie sich von den Surrealisten lossagte.

Du hast von Meret Oppenheims Werken in unserer Sammlung vor allem Objekte ausgesucht, die du im Dialog zeigst, sowie ihren Erlebnisbericht mit Drogen. Was hat es damit für eine Bewandnis? Ich schaute darauf, was mich am meisten anspricht. Mir gefielen beispielsweise ihre Handschuhe mit den Adern [Abb. S. 165], welche gut korrespondieren mit meinen Gemälden, in denen Handschuhe ein Eigenleben führen. So gesehen gibt es vie-

Is freedom in art an ersatz freedom or a type of outlet? Because you don't really portray a utopian world at all.

Art is an outlet. But my paintings don't show a world that I'd necessarily want to live in. I'm interested in negative aspects such as the fears we harbour, the inconceivable, and also the absurdity of our lives. These things can only be understood through emotions, not through the intellect. But they are part of being human, to which I react very sensitively.

How do people react to your paintings?

A lot of people who aren't involved in the arts are able to respond to them. I'm happy about that because I want to be direct. My paintings can communicate without the viewer having to know everything there is to know about art history. Although I sometimes hear that my work is polarising. But I'm doing it primarily for myself. Still, I understand that not everyone wants to be constantly confronted with these stories. Sometimes you can handle it, and sometimes you're not strong enough.

One tends to short-circuit the artist and the artwork. If an artist consistently portrays eerie moods or painful subjects, then it follows suit that he or she must be paranoid or distressed.

I am very sensitive and emotional, but I'm also very happy. It's not that I'm sad or anxious, and hence make these pictures. I just like to act out these feelings.

How do you react to others' interpretations of your work?

Actually, I don't often hear interpretations. Having said that, I think that the work is usually viewed or understood in the way I intended. It doesn't bother me if the viewer establishes his or her own relationship to the work. I already know what I want to say with the paintings, and I don't feel obliged to explain them.

When I invited you to a dialogue with Meret Oppenheim, did you see it as a restriction and did you need time to get used to the idea – or did it offer you the possibility to delve deeper into subjects that you were already working with?

The more intense involvement with Meret Oppenheim's work was a revelation for me. I knew the better-known works, but not the full extent. I also wondered at first where any possible connections might lie between our works. It wasn't immediately obvious to me. But then I started to see more and more common themes, and other similarities. Meret Oppenheim

le Bezüge, welche mich in meiner Auswahl anleiteten, wie auch der *Kasten mit Tierchen*. [Abb. S. 151] Oppenheim zeigt uns die trockenen Teigwaren und sofort sagt uns unsere Fantasie, dass dies Insekten sein könnten. Diese Momente, in denen die Imagination die Wirklichkeit weiterführt, interessieren mich.

Jetzt, während du intensiv an der Ausstellung arbeitest, konntest du feststellen, dass gewisse Stimmungen von ihren Werken Eingang in deine Arbeiten fanden? Was passiert, wenn du Gemeinsamkeiten entdeckst? Führt das zu einer Bestätigung deiner eigenen Vorgehensweise, deines eigenen Werkes, oder siehst du jede künstlerische Entwicklung sowieso zyklisch in der steten Wiederkehr gewisser Dinge? In erster Linie gibt es eine Bestätigung. Mir gab es das Gefühl, dass es legitim ist, zu malen, wie ich male. Das Werk von Meret Oppenheim zeigte mir, dass es in Ordnung ist, sich mit den Themen zu befassen, mit denen ich mich beschäftige.

Kamst du dir vorher mehr als Aussenseiterin oder Einzelgängerin vor? Ja, aber es störte mich nicht. Die Basis meiner Arbeit sind immer meine eigenen Gefühle und Gedanken. Der Dialog mit einem Bild kommt immer an erster Stelle. Es hat mich nicht beschäftigt, ob ich in die eine oder andere Strömung oder Richtung passe.

Bei der Vorbereitung für die Ausstellung dachte ich, ich müsste in einen engeren Dialog mit Meret Oppenheims Werk treten und realisierte erst mit der Zeit, dass ich einfach tun kann, was ich immer tue, weil es sowieso Übereinstimmungen gibt. Zugleich erkannte ich aber auch, welchen Einfluss ihre Arbeiten in der Zwischenzeit auf meine Werke ausübten. Beispielsweise habe ich ein Gemälde von einem wurmähnlichen Mann ohne Arme *Ohne Titel* gemalt, das mich an Oppenheims *Das Leiden der Geneveva* erinnert, die auch keine Arme hat. [Abb. S. 117] Ohne dass ich sie bewusst kopierte, hat mich ihr Bild beeinflusst. So geschehen Dinge einfach durch die Beschäftigung mit Bildern, die sich dann irgendwo unbewusst festsetzen.

Meret Oppenheim beschäftigte sich stark mit C. G. Jung und Archetypen, also Bildern, die eine tiefe symbolische Bedeutung haben, die über Kulturen und Epochen hinweg stabil bleiben und sozusagen im kulturellen Unterbewusstsein situiert sind. Gewisse von Künstlern geschaffene Bilder können diese Qualität erreichen. Es gibt sehr wahrscheinlich wenig Motive, die mehr Ohnmacht ausdrücken, als Körper ohne Arme.

Das Thema der Ohnmacht oder des Gefangenseins taucht immer wieder in meinen Bildern auf. Es ist für mich das erste Projekt,



Ohne Titel, 2012

was also interested in the subconscious, she also oscillated between the figurative and abstract, and she wanted to maintain her independence by splitting from the Surrealists.

You primarily chose the Meret Oppenheim objects in our collection to work in dialogue with, as well as her notes on her experiment with drugs. What does it mean for you?

I looked at what appealed to me the most. I liked her gloves with the veins [fig. p. 165], for example, which correspond well with my paintings because her gloves also lead a life of their own. From this perspective, there are many references that led me in my choice, such as the *Box with Little Animals* [fig. p. 151]. Oppenheim shows us dry pasta, and our imagination immediately tells us that this could be insects. I'm interested in such moments, in which the imagination is a continuation of reality.

Now, while you're working hard on the show, do you find that certain moods from her works permeate your own? What happens when you discover similarities? Does it confirm your own approach to your work, or do you always see artistic development as cyclical in the constant recurrence of certain things?

in dem ich mit einem bestehenden Werk in einen gezielten Dialog trete. Ich wollte dabei nicht eins zu eins auf Meret Oppenheim reagieren. Ich habe das Gefühl, dass sich der Geist Meret Oppenheims generell in meinen Bildern niedergelassen hat. Die einzige bewusste Referenz ist mein *Glushti*, das sich auf den *Läbchuecheglushti* [Abb. S. 155] bezieht.

Das kann ich nur bestätigen. Wenn ich die Werke von allen Künstlern, die an dieser Ausstellung teilnehmen, überblicke – und diese wurden zum grossen Teil ebenfalls unabhängig von diesem Ausstellungsprojekt schon in Angriff genommen –, dann tauchen wiederkehrende Elemente auf. Plötzlich gibt es überall Geschirr, entweder als Träger von Malerei bei Elisabeth Llach und Vidya Gastaldon oder als Motiv bei Francisco Sierra und dir. Man fragt sich unversehens, was wohl Meret Oppenheims Pelztasche in eurem Unterbewusstsein angestellt hat?

Ich glaube, in dem Moment, wo ein Künstler eine solche Einladung annimmt, bestärkt ihn das, diesen Zusammenhängen nachzugehen. Auch bei mir gibt es das Gemälde *Ohne Titel* [Abb. S. 141], das ich bewusst für diese Ausstellung ausgewählt habe. Es existierte jedoch bereits vor der Ausstellungseinladung. Ich habe auch noch andere gemeinsame Elemente aufgespürt. Zum Beispiel die Handschuhe, der Stuhl, Masken, Räume usw.

Schon die Art, wie du deinen Ausstellungsraum bespielst, ist sehr plastisch, weil du dich nicht auf die Ereignisse beschränkst, die innerhalb des Bilderrahmens geschehen, sondern ganze Wände komponierst, über die hinweg sich Dinge entwickeln. Daraus entsteht eine düstere und bedrückende Gesamtatmosphäre.

Ja, ich hänge die Bilder in einer assoziativen Art und Weise, sodass Bezüge in verschiedene Richtungen entstehen können. Ich nutze dabei den ganzen Raum für die Präsentation und nicht nur die Wände. Auch die Werke von Meret Oppenheim, die ich ausgewählt habe, bewegen sich eher auf der düsteren Seite. Bei *Das Ohr* von Giacometti [Abb. S. 161] beispielsweise interessierten mich der Aspekt des abgeschnittenen Körperteils, der auch in meinen Werken vorkommt, sowie derjenige des Zugangs zum Körperinneren. *Der Läbchuecheglushti* hat eine dämonische Ausstrahlung und eine Zunge, die sich verselbstständigt, gleichzeitig hat er auch etwas Komisches und Absurdes. *Der Kasten mit Tierchen* setzt ebenfalls die Fantasie in Bewegung. Zuerst dachte ich daran, den Deckel nicht ganz zu öffnen, sodass nur ein Spalt den Blick auf die Teigwaren im Inneren freigäbe. Das fasziniert mich auch in meinen Gemälden. *Ohne Titel* sieht nur durch einen kleinen Spalt zwischen den gewickelten



Glushti, 2012

First and foremost, there is a confirmation. Because now I feel that it's legitimate to paint the way I paint. Meret Oppenheim's work showed me that it's okay to address the issues I work with.

Did you consider yourself more of an outsider or a loner before? Yes, but it didn't bother me. The basis of my work has always been my own feelings and thoughts. My dialogue with a painting always comes first. I wasn't interested in whether I fit into this or that direction or flow.

In preparation for the exhibition, I thought I would need to enter into a closer dialogue with Meret Oppenheim's work; but slowly I realized that I can keep doing what I always do, because the similarities are already there. But at the same time, I also noticed how her work has since influenced mine. For example, I made a painting of a worm-like man with no arms that reminds me of the suffering in Oppenheim's *The Suffering of Geneviève*, in which the protagonist also has no arms. [fig. p. 117] Her painting obviously influenced me, even though I didn't deliberately copy her. That's how things happen, by merely dealing with images that take root somewhere subconsciously.

Schnüren hindurch. [Abb. S. 137] So entsteht eine unheimliche, unfassbare Stimmung.

Erkennst du manchmal erst im Nachhinein, welche dämonische Ausstrahlung deine Werke haben, oder spürst du das bereits beim Malen?

Das Malen ist vor allem ein Prozess. Es ist ein ständiges Wechseln von Malen, Anschauen und Reagieren. Ich spüre im zeitlichen Verlauf des Arbeitens, dass das Bild irgendwann zu einem Punkt kommt, zu einer Spiegelung. Es ist nicht mein Ziel, meinen Bildern eine dämonische Ausstrahlung zu geben. Ich vermute, dass sich das innerhalb des Malprozesses so ergibt.

Du malst in extrem dünnen Farbschichten, deshalb sind deine Gemälde sehr delikat und vielschichtig. Damit erzeugst du intensive Farbtöne und eine diffuse Raumtiefe. Vor den oftmals einfarbigen Hintergründen schälst du die Motive richtiggehend heraus. Ausserdem fasziniert dein Umgang mit Farbe, die zwischen dumpf gebrochenen und juwelenartig leuchtenden Tönen wechselt. Wie grundiertest du deine Gemälde?

Ich grundierte die Leinwand in vielen Schichten mit einem Spachtel. Die Oberfläche dieser Leinwände wird ganz glatt und saugt kaum Farbe auf. Früher habe ich auf Plastik gemalt und habe dann irgendwann herausgefunden, wie ich eine Leinwand so bearbeiten kann, dass sie ähnlich reagiert wie Plastik. Die Farben erhalten dadurch eine starke Leuchtkraft. Meistens beginne ich auf weiss zu malen, manchmal füge ich erst auf der ganzen Leinwand z. B. einen gelblich-roten Farbton auf. Das verleiht den Farbtönen Wärme. Die Farbe schimmert durch die Schichten, beispielsweise die Hautfarbe hindurch. Dann arbeite ich, geleitet von meinen Erfahrungen, ohne Grundzeichnung weiter. Dazu entstehen Zeichnungen, in denen ich visuelle Gedanken festhalte. Zum ersten Mal zeige ich in dieser Ausstellung – angeregt durch die Arbeiten auf Papier von Meret Oppenheim – auch Zeichnungen.

Es ist erstaunlich, wie in deinen Zeichnungen, die noch knapper formuliert sind als deine Gemälde, dieselbe Atmosphäre von Bedrohung und latenter Gewalt herrscht. Nur schon in deinem Strich steckt ausserordentlich viel Ausdruckskraft.

Das schätze ich auch an der Zeichnung. Alles wird direkt sichtbar. Bei der Malerei gibt es Zwischenstufen. Am Schluss sieht man jedoch nicht mehr alles, was vorher da war. Bei der Zeichnung hingegen ist alles entblösst, nicht zuletzt wegen der Schnelligkeit, in der sie entsteht. Beim Malen gibt es die Zeit-

Meret Oppenheim dealt intensely with C. G. Jung and archetypes, or images, that have deep symbolic significance, that remain stable throughout different cultures and eras, and are, as it were, situated in the cultural subconscious. Some images created by artists can achieve this quality. There are probably few subjects that express more powerlessness than a body without arms.

The theme of helplessness or of being trapped keeps reappearing in my work. This is my first project in which I enter into a deliberate dialogue with an existing work. I didn't want to respond one on one to Meret Oppenheim. I have the feeling, however, that the spirit of Meret Oppenheim has settled in general into my paintings. The only conscious reference is my painting *Glushti* [fig. p. 135], which refers to the *Läbchuecheglushti* (Gingerbread Monster Chair). [fig. p. 155]

I can also confirm that. Recurring elements keep appearing when I look at the works of all the artists participating in this exhibition. And most of these works were made independently of this exhibition project. Suddenly, there are dishes everywhere, either as a painting surface for Elisabeth Llach and Viñya Gastaldon, or as a motif for you and Francisco Sierra. One wonders what Meret Oppenheim's Fur Cup has done to your subconscious?

I think that the moment an artist accepts an invitation such as this, it forces him or her to examine correlations. This applies to myself as well. I chose the painting *Untitled* [fig. p. 141] specifically for this show. It existed, however, even before I received the invitation for the exhibition. I also searched out other common elements: for example, the gloves, the chair, masks, rooms, and so on.

*Even the way you work with your exhibition space is very three-dimensional. You don't confine yourself to events happening within the picture frame; you compose entire walls, beyond which other things develop. The result is a dark and oppressive overall atmosphere. Yes, I hang the paintings in an associative way, so cross-references can be made. I use the entire space for the presentation and not just the walls. Even the works I chose by Meret Oppenheim are more on the gloomy side. In *Giacometti's Ear* [fig. p. 161], for example, I was interested in the aspect of the severed part of the body, something that is also present in my works, as well as the access to the inner body. *Läbchuecheglushti* (Gingerbread Monster Chair) has a demonic charisma and a tongue that takes on a life of its own, but it's also funny and absurd. *Box with Little Animals* also triggers the imagination. I first thought about not opening the lid completely, leaving only a slit to look*



Ohne Titel, 2012, Privatbesitz

abschnitte dazwischen, in denen etwas trocknen muss, in denen man etwas nochmals überdenken kann. Deshalb male ich auch an mehreren Bildern gleichzeitig, weil ich dann besser in das Ganze eintauchen kann und weil ich es toll finde, mehrere Gemälde gleichzeitig präsent zu haben. Ich mag es, wenn die Bilder lange um mich sind.

Was hat es mit den Gesichtern auf sich?

Dieses eine Gemälde mit dem Gesicht im Serviertablett mit dem Titel *Servant* (2012) entstand nach unserem Besuch des Hauses von Meret Oppenheims Familie in Carona. [Abb. S. 145] Die ausgestopften Tiere und Assemblagen dort haben mich zu diesem Servierbrett mit Kopf angeregt. Ausserdem muss ich mir überlegen, wie ich das mit den Werktiteln in Zukunft handhabe. Normalerweise heissen sie alle ‚Ohne Titel‘. Doch gerade die Titel bei Meret Oppenheim haben mich zum Nachdenken angeregt. Diese sind so gelungen. Die Werke alleine hätten ohne Titel niemals die gleiche Wirkung.

at the pasta inside. This is something that fascinates me even in my paintings. The stringhead in *Untitled* can only see through a small gap between the coiled cords. The result is an uncanny, implausible atmosphere.

Do you sometimes see the demonic aura in your works after the fact, or do you already sense it while painting?

Painting is above all a process. There is a permanent oscillation between painting, looking and responding. During the course of working, I get the feeling that a painting eventually comes to a point, to a reflection. I don't give my paintings a demonic aura on purpose. I suspect that it happens during the painting process.

You work with extremely thin layers of paint, which makes your paintings very delicate and complex. This is also how you create your intensity of colour as well as a diffuse spatial depth. You actually peel the images out from an often monochromatic background. Moreover, the way you work with colour is also fascinating; it varies between muted tones and bright jewel-like colours. How do you prime your canvases?

I apply multiple layers of primer to the canvas with a spatula. The surface of the canvas becomes very smooth and hardly absorbs the paint. I used to paint on plastic, and then eventually I figured out how to prepare a canvas so it reacts like plastic. This gives the colours an intense luminosity. Usually I start to paint on a white background; sometimes I add, for example, a yellowish-red hue to the entire surface of the canvas. This adds warmth to the colours. They shine through the layers, like, for example, the colour



Ohne Titel, 2011, Privatbesitz



Ohne Titel, 2012

Ich würde gerne auf die Rolle der Farbe bei dir zu sprechen kommen. Im Strohmännchen beispielsweise entwickelt sie eine unglaubliche Intensität. [Abb. S. 137] Du erwähnst, dass du nach einer hellen Phase jetzt wieder zum Düsternen zurückkehrst. Wie würdest du dein Verhältnis zu Farbe beschreiben?

Farben sind zentral für mich, weil man damit den emotionalen Charakter regulieren kann. Mit der Farbe hat man verschiedene Möglichkeiten, etwas zu verstärken. Mit kontrastierenden Farben kann man beispielsweise Gespaltenheit zeigen.

In Ohne Titel sind die kontrastierenden Farben sehr deutlich eingeteilt: oben gelb und unten dunkelbraun. Darüber hinaus erinnert das dargestellte Gesicht stark an einen Clown. Mir scheint, dass du viel mit clownesken Motiven arbeitest: übertriebene Mimik, weisse Handschuhe, dicke Lippen, grosse Augen – ohne dass sie besonders lustig wirken.

Clowns sind nicht nur lustig. Ich sehe immer auch das Traurige eines Clowns. Die Handschuhe hingegen weisen nicht explizit auf Clowns hin. Hände sind generell spannend, und Handschuhe unterstreichen die Gestik, so wie mich auch Mimik fasziniert.

of skin. Then I continue to work, led by my experience, without a primary drawing. This creates drawings that establish visual ideas. I'll be showing drawings for the first time in this exhibition – inspired by Meret Oppenheim's works on paper.

It's amazing how the same atmosphere of menace and latent violence prevails in your drawings, which are more succinct than your paintings. There is an extraordinarily expressive quality in the lines you make.

That's what I like about drawing. Everything is directly visible. In painting there are intermediate steps. In the end, you don't see everything that was there before. In drawing, however, everything is exposed, especially because of the speed with which one draws. In painting, there are the periods in between, when a work has to dry, which allow you to reconsider things. That's why I paint several pictures at the same time, because then I can better immerse myself in the whole, and also because I think it's great to have several paintings present at the same time. I like it when works stay with me for a long time.

What's the story behind the faces?

I made the painting with the face on the serving tray, entitled *Servant* (2012), after our visit to Meret Oppenheim's family home in Carona [fig. p. 145]. The stuffed animals and assemblages there inspired me to paint a serving tray with a head. But I realise I have to think more about titling works in the future. Usually, they're all called *Untitled*. But Meret Oppenheim's titles encouraged me to think more about this. They function so well. The works alone, without their titles, would never have had the same impact.

I would like to speak about the role colour plays for you. The colours in the straw man [fig. p. 137], for example, are incredibly intense. You mentioned that after a lighter-coloured phase you are now returning to darker colours. How would you describe your relationship to colour?

Colours are of core importance to me, because you can use them to adjust the emotional character. Colours provide different ways of enhancing something. For example, contrasting colours can represent disunity.

In Untitled the contrasting colours are clearly divided: yellow above and dark brown below. The face in the painting looks like a clown. It seems to me that you work with a lot of clown-like motifs:

Gleichzeitig zeigst du nackte und bekleidete Figuren im selben Bild. Zu den Ausdrucksformen des Körpers kommt das Spiel mit der kulturellen Bedeutung der Körperhülle.

Dabei geht es um Entblössung und Schutzlosigkeit. Das bringt uns wieder zu den Handschuhen von Meret Oppenheim. Das Bizarre daran ist ja, dass sie etwas sichtbar macht, was üblicherweise verborgen ist, und damit die Verletzlichkeit der Hände – oder sogar der Normalität – unterstreicht. Der Strohmännchen beispielsweise hat ein normales Auge und ein seltsames zweites Auge. Es könnte ein Dominostein oder eine Spielkarte sein. Zusätzlich lacht er. Das Miteinander von Widersprüchlichem und von der Norm Abweichendem ergibt eine beunruhigende Stimmung.

Ich stelle es mir im Kontext der bildenden Kunst schwierig vor, in imaginäre Bereiche vorzudringen, für die es keine Sprache gibt. Und dann etwas zu erfinden, das trotzdem direkt kommuniziert. Und es schliesslich auch noch zu schaffen, den üblichen Klischees auszuweichen.

Es geht darum etwas zu erreichen, ohne etwas zu beabsichtigen. Man kann einen solchen Effekt nicht vorausplanen, sondern muss sich einfach ins Malen hineinbegeben. Nie wissen, was herauskommt: Nichts wollen, vertrauen, nichts forcieren. Auch bei den Figuren ist es mir deshalb nicht wichtig, welches Geschlecht sie haben. Es geht mir nicht darum, spezifisch einen Mann, eine Frau oder ein Kind darzustellen. Da sehe ich wieder die Verwandtschaft zu Meret Oppenheim, wenn sie von Androgynität spricht: Es ist unwichtig, ob ich Mann oder Frau zeige, weil es um den Menschen egal in welcher Form geht.

Trotzdem kommen viele Kinder in deinen Gemälden vor oder täuscht dieser Eindruck?

Diese Tendenz war früher viel stärker. Heute scheint es mir ausgeglichener. Es kam wohl so, weil es in meinen Werken oft um Hilflosigkeit geht. Doch das Puppenhafte, das du ansprichst, impliziert eher machtlose Marionetten, welche an Fäden hängen und manipuliert werden. Sie haben gummiartige Körper und eine ‚falsche‘ Anatomie. Ausserdem fehlt allen der Hals.

Manchmal erinnern sie mich auch an Masken. War das deine Absicht?

Es soll offen bleiben, ob die Figuren Masken tragen oder ob es ihr tatsächliches Gesicht ist. Im Unterschied zu den Räumen, wo die Leere Fragen aufwirft.

exaggerated facial expressions, white gloves, thick lips, large eyes – without them being particularly funny.

Clowns are not only funny. I always see the sadness of a clown. But gloves don't explicitly suggest clowns. Hands are interesting in general, and gloves emphasise the gesture, the same way that facial expressions fascinate me.

You show both nude and clothed figures in the same picture. The body's forms of expression are supplemented by the dynamics of the cultural significance associated with the shell of the body.

It's about exposure and vulnerability – which brings us back to Meret Oppenheim's gloves. The bizarre thing is, yes, she depicts something that is usually hidden, and thus emphasises the vulnerability or even the normality of hands. The straw man for example, has one normal eye and one weird eye, which could be a domino or a playing card. He's also laughing. The coexistence of the contradictory and deviant creates an unsettling mood.

I imagine it is difficult in the context of visual art to venture into imaginary areas for which there is no language – and then invent something that still communicates in a direct way. And, then, actually manage to avoid the usual clichés.

It's about achieving something without intending anything. You can't plan an effect like that; you just have to paint. Never know what happens: want nothing, trust, don't force anything. Even the figures' genders are not important to me. I'm not interested in specifically portraying a man, woman or child. Here I see another similarity in what Meret Oppenheim said about androgyny: that it doesn't matter if she shows a man or woman, because it's about people, no matter what the form.

Despite this, many children do appear in your paintings. Or is this impression mistaken?

This used to be the case. It seems more balanced today. I probably had more children in my work then because I was dealing with the notion of helplessness. But the puppet-like quality that you mention more implies powerless marionettes that hang from strings and can be manipulated. They have rubber-like bodies and the 'wrong' anatomy. Also they don't have necks.

Sometimes they remind me of masks. Was that your intention?

It should remain open whether the figures wear masks or whether what we see are their real faces. This is in contrast to the rooms, where the emptiness raises questions.

TATJANA GERHARD – WERKE

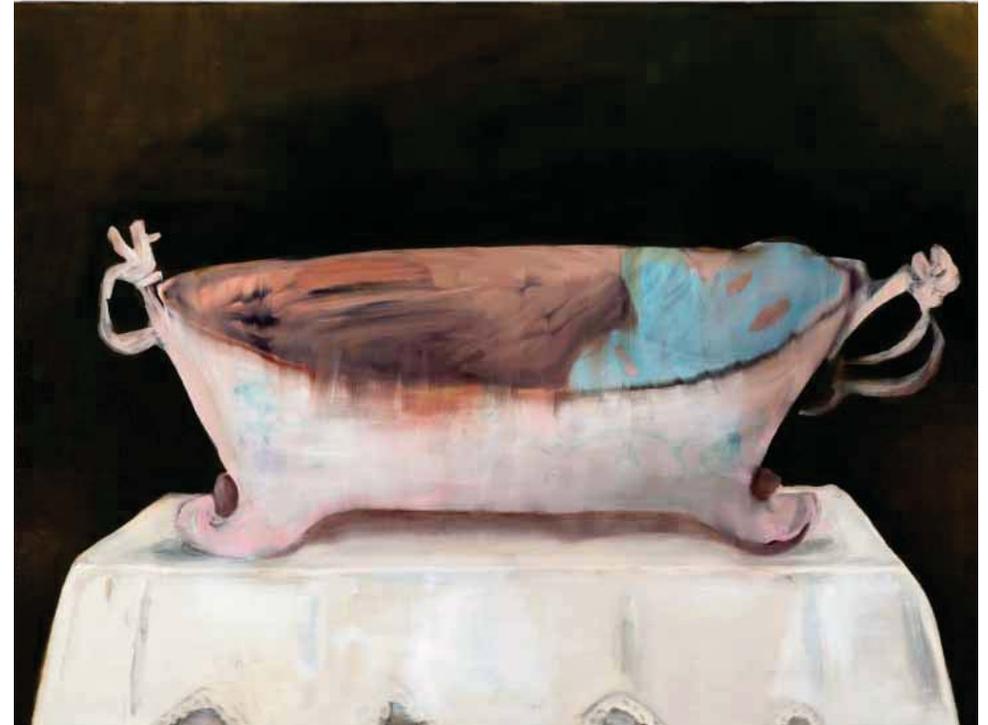
Kathleen Bühler

In den Ölgemälden und Zeichnungen von Tatjana Gerhard spielen leere Innenräume, abgelegene öde Landschaften und Figuren oder isolierte Körperteile die Hauptrolle. Ohne es zu beabsichtigen, zitiert die Künstlerin die klassischen Motive der surrealistischen Ikonografie, wie sie Uwe M. Schneede herausgearbeitet hat: Im Surrealismus dient die entleerte und verfremdete Landschaft – im weitesten Sinne – als Inbegriff der bösen Ahnung, und die menschliche Puppe (oder Teile von ihr) wird als Personifikation der Entfremdung aufgefasst.¹ Sowohl ihre Räume wie auch die darin vorkommenden Menschen charakterisiert die Künstlerin nur summarisch und rückt sie dem Betrachter dafür auf unangenehme Weise nahe. Die Köpfe können ein ganzes Bild ausfüllen oder werden sogar davon angeschnitten. Diese Vorgehensweise macht es unmöglich, sich eine räumliche Orientierung, einen Überblick über das Geschehen im weiteren Kontext zu verschaffen, und verhindert gleichzeitig, dass das Publikum auf Distanz zum Dargestellten gehen kann. Die voyeuristische Position ist offengelegt; man wird gewollt oder ungewollt Zeuge eines seltsamen Vorfalles, in den man nicht eingreifen kann. Die Handlung bleibt mysteriös, denn Tatjana Gerhards Protagonisten verhalten sich aussergewöhnlich. Ihre Aktionen sind ohne logischen Zweck oder nachvollziehbares Ziel und führen ins Leere. Umso expressiver ist das Spiel ihrer Gesten und ihrer Mimik. Verquere Bewegungen, gefesselte Körper, wie beispielsweise derjenige des Strohmanns [Abb. S. 137 oben], maskierte Gesichter wie in *Ohne Titel* [Abb. S. 137 unten], entstellte Gesichtszüge wie in *Ohne Titel* [Abb. S. 138] und abgetrennte gestikulierende Hände in weissen Handschuhen [Abb. S. 143] repräsentieren das Arsenal leiblicher Ausdrucksmöglichkeiten. Es herrscht eine Aura des Unwohl- und Gequältheits, die sich auf den Betrachter überträgt. Das schnelle und mehrmalige Übermalen in dünnen Schichten, sodass die unteren Lagen sichtbar bleiben, verzeichnen die Gesichtszüge, verwischen die Körpersilhouetten und öffnen sie der Mehrdeutigkeit. Lächelt der ‚Strohmann‘ nun oder verzerrt sie schmerz erfüllt ihr Gesicht – oder gar beides? Die Künstlerin kultiviert das Unentschiedene und entwickelt darin – so widersinnig es klingt – eine grosse Präzision. Denn das grotesk Widersprüchliche, das in einer Figur oder einer Szene zusammengeführt wird, generiert grosse emotionale Spannung und deutet eine essenzielle Abweichung von der Normalität und zugleich schrecklichste Geheimnisse an. So sitzt im Gemälde *Ach* eine nackte Figur mit gespreizten Beinen auf einer Tischplatte. [Abb. S. 142] Ihr Kopf ist

TATJANA GERHARD – WORKS

The lead role in Tatjana Gerhard's oil paintings and drawings is that played by empty interiors, remote and desolate landscapes, and figures or isolated body parts. Without necessarily intending to, the artist paraphrases all the classic motifs of Surrealist iconography, in which the deserted or defamiliarized landscape – in the broadest sense of the term – stands for foreboding, and the human doll (or parts of it) personifies alienation itself, according to Uwe M. Schneede.¹ Gerhard fleshes out her spaces and the people who populate them only sparingly but at the same time places them uncomfortably close to the viewer. The heads alone can fill a whole canvas, and in some cases actually have to be trimmed to make them fit. This method makes orientation extremely difficult; it obscures the works' larger context while at the same time prevents viewers from keeping their distance. Our voyeuristic vantage point is exposed; whether we like it or not, we have no choice but to look on helplessly as something weird happens in which we are unable to intervene. What exactly is happening remains mysterious, however, for Gerhard's protagonists do not behave in a 'normal' way. Their actions are without any logical objective or meaningful goal, and very often lead nowhere. This makes the play of gestures and facial expressions all the more telling. Twisting motions, bound bodies like that in *Untitled* [fig. p. 137 above], masked faces like those in *Untitled* [fig. p. 137 below], distorted facial features like those in *Untitled* [fig. p. 138], and severed but still gesticulating white-gloved hands [fig. p. 143] are all part of the body's expressive arsenal. The aura of sickness and torment prevailing in these works inevitably also infects the viewer. Gerhard's practice of applying several thin layers of paint in quick succession, so that the lower layers continue to shine through, lends the faces a redrawn quality and blurs the bodies' silhouettes, laying them open to ambiguity. Is the figure in straw man smiling or grimacing in pain – or perhaps both at the same time?

The artist cultivates the indecisive and out of this develops – as paradoxical as it sounds – works of great precision. Packing the grotesquely contradictory into a single figure or scene is a way of generating emotional tension, and it marks a radical departure from the norm, from which can be inferred the most appalling secrets. The painting called *Ach*, for example, shows a naked figure sitting with splayed legs on a tabletop [fig. p. 142]. The figure's head is a coloured prism and between her legs is a chair on which sits a young girl, fully clothed, with alarmed wide-open eyes. The scenario is highly unusual since neither the clothing nor the concealed face appear to abide by any conventional logic. Everything points symbolically at the sexual abuse of a child by



TATJANA GERHARD
OHNE TITEL, 2010
KUNSTSAMMLUNG KANTON ZÜRICH

von einem farbigen Prisma verdeckt und zwischen ihren Beinen steht ein Stuhl mit einem bekleideten Mädchen, das mit schreckgeweiteten Augen ins Leere schaut. Das Szenario ist ungewöhnlich, weil weder die Bekleidung noch das verborgene Gesicht einer konventionellen Logik folgt. Alles deutet symbolisch auf sexuellen Missbrauch eines Kindes durch eine erwachsene Person hin, lässt aber auch völlig gegenteilige Deutungsmöglichkeiten offen. Denn genauso könnte es sich um eine fürsorgliche Figur handeln, die das Kind streichelt und tröstet. Nur der verhüllte Kopf weist als formale Abweichung auf eine alptraumhafte Fantasie hin. Betrachtet man das Gemälde aber vom Standpunkt des eingekeilten Kindes aus, dann könnte man den bunt schillernden Kopf auch als etwas Glückverheissendes, eine Form von gesteigertem Trost in einer ausgewogenen Lage verstehen. Aus dieser Spannung des Nichtentscheidbaren und Unergründlichen baut die Künstlerin die dräuende Atmosphäre, die getrieben von den eigenen Ahnungen und Zweifeln zwischen Extremen hin- und herpendelt.



Ach, 2012

Die stärkste Stimmungsträgerin in Tatjana Gerhards Gemälden bleibt jedoch zweifellos die Farbe. Die Kombination von satten und leuchtenden Farbtönen einerseits mit gebrochenen sumpfigen Farbflächen andererseits, verbunden mit dem transparenten Farbauftrag, der grosszügig schwungvollen Pinselführung und dem glänzenden Firnis, setzen die Pracht und handwerkliche Finesse der Ölmalerei ganz in Widerspruch zu den ungeklärten und unbewussten menschlichen Antrieben, die in den Werken thematisiert werden. In den unzähligen fast durchsichtigen Lasuren schälen sich die Protagonisten von Gerhards absurdem Welttheater geradezu aus den unbewussten Tiefen der Malerei heraus. *Untitled* (2010) setzt den weiss gedeckten Tisch und die weisse Porzellanschale effektiv vor einen dunklen, fast schwarzen Hintergrund und lässt darin eine blaue Maske – oder könnte es auch ein Gespenst sein? – leuchten. [Abb. S. 141] Auch das wurstige Gesicht des *Servant* (2012) wächst motivisch aus dem ange-deuteten Tapetenmuster und dem leicht verformten ovalen Servierbrett heraus. [Abb. S. 145] Die Malweise, die alles ineinanderschichtet und am Schluss mit Glanz versiegelt, suggeriert geradezu den Zusammenhang zwischen wahrgenommener Wirklichkeit, malerischer Wirkmacht und einem Dritten, das sich aus den Effekten des Glanzes und der Leuchtkraft sowie den motivischen Untertönen ergibt: die gemalte Surrealität, welche André Breton im *Ersten Manifest des Surrealismus*

an adult, although the exact opposite would be an equally legitimate interpretation. For the adult could, in fact, be viewed as a caring figure, who far from abusing the child, is actually calming and comforting her. The only indication that this could be a nightmarish fantasy is the formal deviation of the veiled head. Viewed from the perspective of the wedged-in child, the brightly coloured prism-head could symbolize the promise of happiness or intense consolation in an extreme – and seemingly hopeless – situation. The tension between what cannot be conclusively resolved or fathomed allows the artist to build up a nebulous atmosphere that, fuelled by the viewer's own ominous inklings and doubts, shuttles back and forth between two extremes. The most powerful vehicle of mood in Gerhard's paintings is nevertheless colour. The sheer splendour and craftsmanship of oil painting exemplified by her use of semi-transparent glazes, sweeping brushstrokes, and beautifully varnished canvases – to say nothing of a palette consisting of bold and radiant colours on the one hand and dull fractured hues on the other – contrasts sharply with the obscure and unconscious human urges that are her theme. The countless glazes peel away to reveal the protagonists of Gerhard's theatre of the absurd. In *Untitled* (2010), for example, a table set with a white tablecloth and a white porcelain bowl is thrown into relief against an almost black back-



TATJANA GERHARD
OHNE TITEL, 2011, PRIVATBESITZ

als „künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität“ beschrieb.² Die absolute Realität der Malerei ermöglicht die Verschmelzung von Alptraum und vorgeblicher Alltäglichkeit zu einem organischen Ganzen.

Man könnte das Vorgehen von Tatjana Gerhard auch solcherart beschreiben, dass sie das visuelle Begehren des Betrachters, das durch die sinnliche Opulenz und Schönheit der Malerei geweckt wurde, nutzt, um ihm die latente Gewalt und das Destruktive ihrer Themen zu verabreichen. Die Schönheit ihrer Gemälde ist ‚konvulsivisch‘ im Sinne, dass sie erschüttert und das Wirkliche kraft der Imagination plötzlich und streiflichtartig erhellt.³ Wie bei den Surrealisten operieren sowohl die Schönheit als auch die Motive, welche eine Entfremdung der Menschen sowohl von der Umgebung wie von anderen Menschen versinnbildlichen, als Motor für das Denken im Hinblick auf die Erneuerung der Gesellschaft. Damit wird in einem tieferen Sinne eine kulturelle Konsumkritik artikuliert. Denn wie kann man Tatjana Gerhards gekonnte Inszenierungen von Malerei gedankenlos visuell konsumieren und gleichzeitig ihre Motive und Inhalte ausblenden? Damit man in die Gemälde eintauchen kann, muss man die angedeuteten Themen mit konsumieren und akzeptieren: Die zerstörerisch ambivalenten, von widersprüchlichen Gefühlen geleiteten menschlichen Dramen und Befindlichkeiten, die unverdauten Ängste, das im Unbewussten schwärende Ungesagte, vielleicht auch nicht Sagbare. Das ist die schwere Kost, die Tatjana Gerhard dem Publikum verabreicht, indem sie ihm einen surrealen Spiegel vorhält, der scheinbar Märchen und Träume zeigt. Wie die Surrealisten oder Meret Oppenheim auch hat die Künstlerin in traumverlorenen Figuren, gespenstischen Häusern und Landstrichen ein Vokabular gefunden, mit dem sie Dinge von kollektiver Relevanz ansprechen kann. Diese entfalten ihre Wirkung, obwohl oder gerade weil sie nicht in Worte gefasst werden können.

1 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München 2006, S. 161.

2 André Breton, „Erstes Manifest des Surrealismus“ (1924), in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 1968 (12. Aufl., 2009), S. 18.

3 André Breton zit. in: Schneede 2006 [wie in Anm. 1], S. 50.

ground out of which looms a blue mask – or is it the face of a ghost [fig. p. 141]? Similarly, the sausage-like face of the *Servant* in the 2012 work of that name seems to grow out of a vaguely adumbrated wallpaper pattern and a serving board shaped like a deformed oval [fig. p. 145]. The painting style, which allows the many different layers to intermingle and interpenetrate but then freezes the result by sealing it underneath a layer of shiny varnish, echoes the connection between perceived reality, the power of painting, and a third power growing out of both the beauty of the painting and the subtext of the motifs. This is the ‘painted Surrealism’ that André Breton was referring to when, in his First Manifesto of Surrealism, he explained how ‘these two states, dream and reality, which are so seemingly contradictory [resolve] into a kind of absolute reality’.² The absolute reality of painting allows what purports to be everyday life to fuse with nightmare in an organic whole.

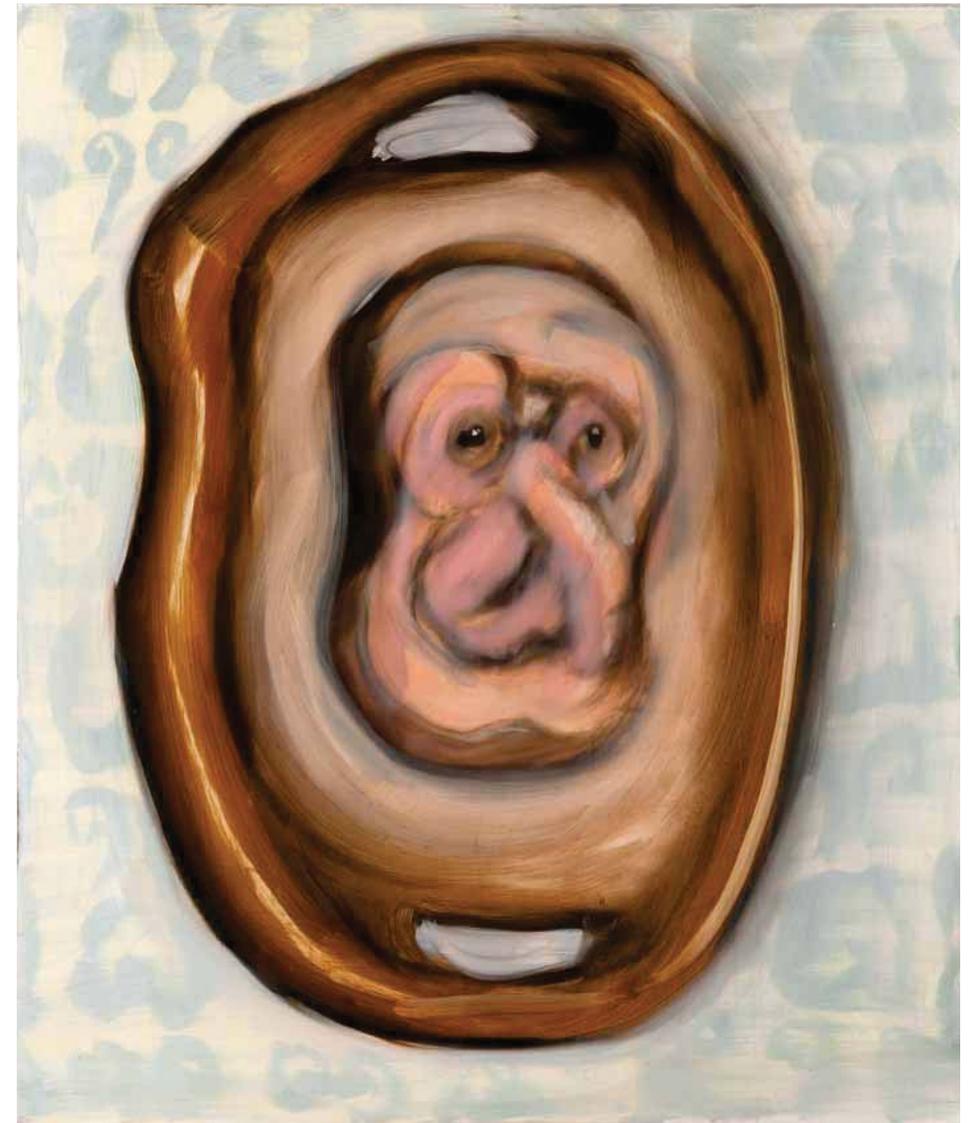
Another way of describing Gerhard’s method would be to say that she uses the opulent sensuality and beauty of painting to arouse her viewer’s visual desires – only to serve up themes shot through with violence and destruction. The sheer beauty of her paintings is ‘convulsive’ in the sense that its effect is shattering, and that it turns the spotlight on the true power of the imagination.³ As can be said of the works of the Surrealists, both the beauty of the works and their motifs, chosen to symbolize people’s alienation from their surroundings and from others, operate as an engine of reflection on the renewal of society. In a deeper sense, therefore, what is being articulated is a critique of our consumption-driven society. For how can we visually ‘consume’ Gerhard’s skilfully staged paintings while at the same time ignoring or airbrushing out their motifs and content? To be able to immerse ourselves in one of her paintings, we first have to ‘consume’ it and accept the themes she touches on: the human emotions and dramas steered by destructively ambivalent, contradictory feelings, half-baked anxieties, and all the unspoken – and perhaps unspeakable – things that continue to haunt the unconscious. That is what makes Tatjana Gerhard’s works so demanding: she holds up a surreal mirror to us that appears to show fairytales and dreams.

Like the Surrealists and like Meret Oppenheim, Gerhard has found in her dreamy forlorn-looking figures, and her ghostly houses and landscapes, a vocabulary with which to address things of collective relevance. These unfold their full potency even though – or perhaps because – they cannot be expressed in words.

1 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, Munich 2006, p. 161.

2 André Breton, First Manifesto of Surrealism (1924), in: *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane, Ann Arbor 1969, p. 14.

3 André Breton, quoted in Schneede 2006 [see note 1], p. 50.



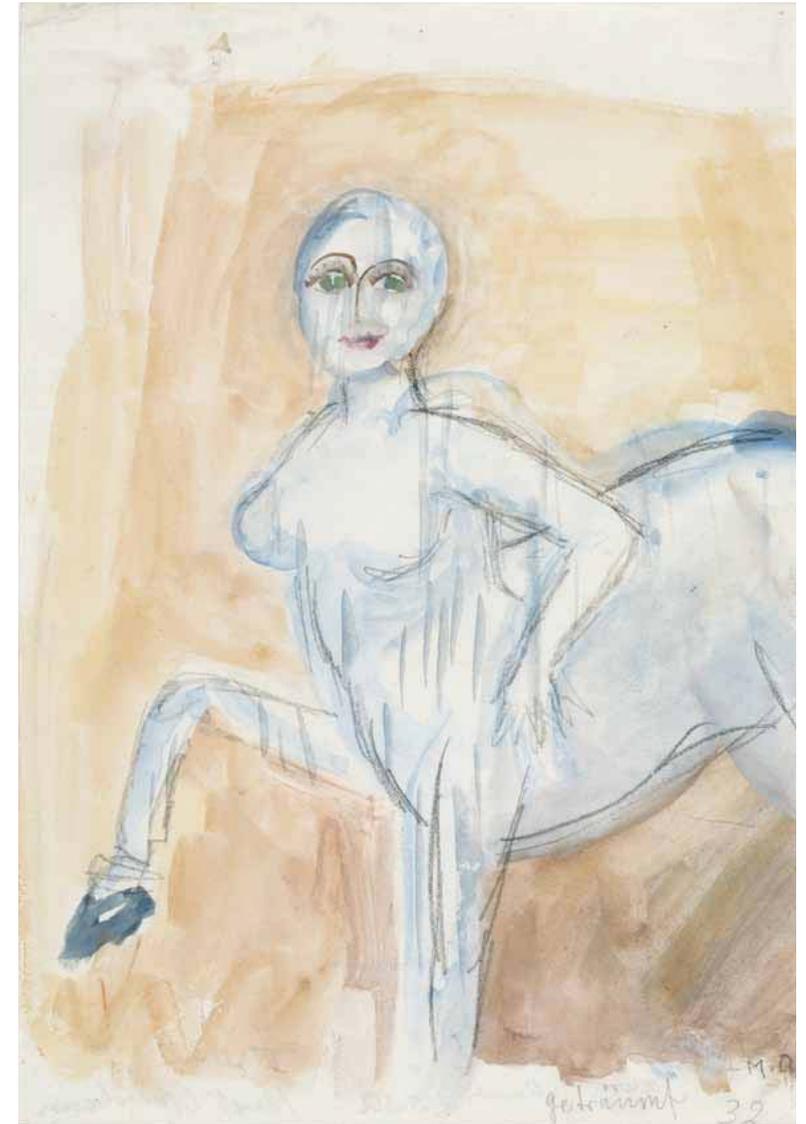
TATJANA GERHARD
SERVANT, 2012

**DIALOGWERKE VON MERET OPPENHEIM
KENTAURIN AUF DEM MEERESGRUND (1932)
BLEISTIFT, AQUARELL AUF PAPIER, 25 X 18 CM,
PRIVATSAMMLUNG SCHWEIZ**

Die verschmitzt lächelnde *Kentaurin auf dem Meeresgrund* hebt anmutig das rechte Pferdebein, während ihre seegrünen Mandelaugen unter hoch geschwungenen Augenbrauen den Betrachter anstrahlen. Die rot geschminkten Lippen kräuseln sich amüsiert. Die Hände sind keck in die Hüfte gestützt. Grazie, Schalk und Erdverbundenheit werden im mythischen, blau getönten Mischkörper gebündelt. Nur der Titel kennzeichnet den Standort. Die durchgehend orange Farbgebung legt eine falsche Fährte und würde eher eine Sandwüste, einen Strand oder das Licht der untergehenden Sonne als Hintergrund vermuten lassen als die Tiefen des Meeres. Der handschriftliche Vermerk ‚geträumt‘ auf der Vorderseite macht unmissverständlich die Herkunft dieser fröhlich stimmenden und optimistischen Zeichnung als Traumbild klar. Die Deutung des Motivs als symbolisches Selbstbild – immerhin verrät die 1933 entstandene Fotoserie *Erotique Voilée* von Man Ray ein ebenso starkes körperliches und erotisches Selbstbewusstsein – würde von der Künstlerin wohl als zu voreilig oder simplifizierend zurückgewiesen. Dennoch liegt eine gewisse Einfühlung in die Kreatur auf der Hand, versinnbildlicht die selten dargestellte Kentaurin doch zugleich die animalischen Seiten des Menschen wie seine Verbundenheit mit dem Tierreich. Das schlanke Mischwesen verkörpert verlockende Sinnlichkeit und vereint zugleich Gegensätzliches. Als Ideal vereinter Gegensätzlichkeit galt Oppenheim das Androgyne. Als Verweis in diese Richtung kann wohl interpretiert werden, dass der Kentaurin eines der wichtigsten weiblichen Attribute, die Haarpracht, fehlt.

**WORKS IN DIALOGUE BY MERET OPPENHEIM
FEMALE CENTAUR ON THE OCEAN FLOOR (1932)
PENCIL, WATERCOLOUR ON PAPER, 25 X 18 CM,
PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND**

The *Female Centaur on the Ocean Floor* smiles mischievously, and gracefully raises her right horse leg. Her coquettish, sea-green, almond-shaped eyes beam at the viewer from under high-arched eyebrows; her red-painted lips curl with obvious amusement, and her hands are placed saucily on her hips. Grace, sly wit and a down-to-earth quality are combined in a mythical, blue-tinted chimera. Only the title indicates the location. The basic orange colour scheme is misleading, because it does not look like the depths of an ocean, but more like a sandy desert or a beach, or like the light emitted from a setting sun in the background. The handwritten note ‘dreamt’ on the face of the drawing clearly explains the origins of this cheerful, optimistic, and provoking work. Oppenheim would have rejected as too hasty or simplistic the interpretation of the subject matter as a symbolic self-portrait, although her physical and erotic self-awareness is strongly evident in the 1933 series of photographs by Man Ray entitled *Erotique voilée*. Nevertheless, there is a certain amount of empathy about the creature here. At that time centaurs were rarely portrayed; they symbolize the animalistic side of humans as well as our bond with the animal kingdom. The sleek chimera embodies an alluring sensuality and at the same time fuses opposites. Oppenheim’s believed androgyny was the ideal of the unification of opposites. A reference to this might be seen in the fact that the female centaur has no hair, which is probably the most important female attribute.



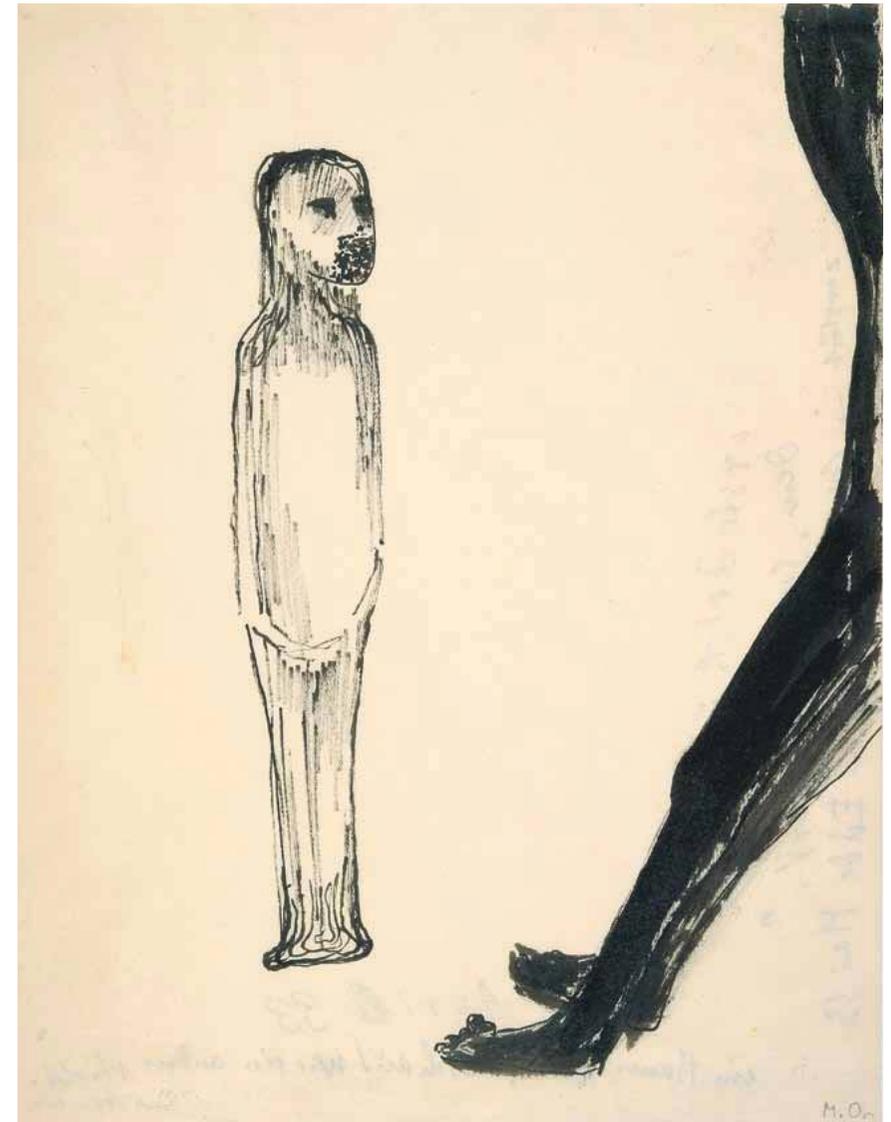
MERET OPPENHEIM

**EINER, DER ZUSIHT, WIE EIN ANDERER STIRBT (1933)
TUSCHE AUF PAPIER, 27 X 21 CM, KUNSTMUSEUM
BERN, SCHENKUNG DER KÜNSTLERIN**

Diese Tuschezeichnung mit der lapidaren Inhaltsbeschreibung als Titel gehört zu den am häufigsten besprochenen Zeichnungen im Œuvre von Meret Oppenheim. Sie zeigt einen kindlichen Voyeur, der unverwandt eine sich krümmende und langsam zu Boden sinkende Figur anschaut. Der Sterbende ist mit grosszügigen schwarzen Pinselstrichen gemalt, als wenn die flächig eingesetzte Farbe bereits den nahenden Tod versinnbildlichen würde. Zugleich ist die sterbende Figur vom Blattrand angeschnitten und zur Seite gerückt. Gegenüber dem schamlos glotzenden Kind wurde sie zur Nebensächlichlichkeit degradiert. Das eigentliche Zentrum hingegen ist der kleine Gaffer. Im Unterschied zum Opfer wird er lediglich durch Umrisslinien und seitliche Schraffuren angedeutet. Die Zonen verstärkter Aufmerksamkeit sind durch Strichfelder hervorgehoben. Die Augen sind akzentuiert und die Mundpartie ist mit dunklen Punkten übersät, was das Fehlen der Lippen auf den ersten Blick verdeckt. Diese Figur besteht zur Gänze aus fokussiertem Starren. Die Art, wie sie gezeichnet ist, suggeriert, dass das Gesehene ihr die Sprache verschlägt. Nicht nur verbale Reaktionen bleiben aus, sondern – wie aufgrund der summarisch angedeuteten seitlich anliegenden Arme zu folgern ist – auch etwaige Rettungsaktionen. Der kleine Gaffer ist fasziniert vom Schauspiel und zeigt keinerlei menschliche oder moralische Regungen. In seiner hemmungslosen visuellen Gier und Teilnahmslosigkeit schockiert er und bricht mit herkömmlichen Verhaltensnormen. Spätere Skizzen zum selben Thema führen zur Skulptur *Der grüne Zuschauer*, welche Meret Oppenheim 1959 in Holz realisiert. *Der grüne Zuschauer* symbolisiert wie der kleine Voyeur die Natur, welche gleichgültig zuschaut, wenn etwas stirbt. Sie steht dem ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen anders als die Menschen emotions- und erwartungslos gegenüber.

**ONE PERSON WATCHING ANOTHER DYING (1933)
INDIA INK ON PAPER, 27 X 21 CM, KUNSTMUSEUM
BERN, DONATED BY THE ARTIST**

This ink drawing, whose title succinctly describes its content, is one of the most frequently discussed drawings in the Meret Oppenheim oeuvre. It depicts a young voyeur intently observing a writhing figure slowly sinking to the ground. The dying man has been painted using large black brush strokes, as if the generous areas of black symbolize his approaching death. At the same time, the dying person is cut off at the edge of the paper and pushed to the side: degraded to a relatively insignificant point in the work compared to the blatantly staring child. The real focal point is this little gawper. Unlike the victim, he has been drawn using only a few contour lines and lateral hatchings. The most important areas are emphasized by fields of small dots. The eyes are accentuated and the mouth area is covered with dark spots, which at first glance masks the absence of the lips. This figure consists entirely of a focused stare. The manner in which it is drawn suggests that the small figure has been rendered completely speechless by what it sees. Not only are verbal responses missing from this figure but also any attempt at physical rescue, as suggested by the arms hanging motionlessly at its sides. The little gawper is fascinated by the spectacle and does not display any human or moral emotions. His total apathy and avid desire to see more is shocking, and is a break from traditional norms of behaviour. Later sketches on the same subject led to Meret Oppenheim's wooden sculpture, *The Green Spectator* (1959). *The Green Spectator* symbolizes nature, as does the young voyeur, who looks on with absolute indifference while something dies. Nature responds to the eternal cycle of birth and death without emotions or expectations, which is very different to humans' reactions.



MERET OPPENHEIM
DREI SCHWARZE BIRNEN (1935/36)
ÖL AUF LEINWAND, 39,5 X 55,8 CM, KUNSTMUSEUM
BERN, HERMANN UND MARGRIT RUPF-STIFTUNG



Drei Birnen in glänzendem Schwarz verschmelzen zu einer dreiköpfigen Silhouette. Sie schweben über unbestimmtem dunklen Grund. Nur drei grüne Fruchtstiele betonen ihre Köpfe, mit Rot und Grün werden die Zwischenräume akzentuiert. Ein weisser Fleck suggeriert Gegenlicht im ansonsten düsteren Obststilleben. Die Früchte werden in allen wesentlichen Eigenschaften, nämlich Farbe, Körperlichkeit und Individualität, verneint. Nicht das kopierende Abbilden steht im Vordergrund, sondern eine poetische Abstraktion, welche sich der sprachlichen Deutung entzieht. Eine fast schon heraldische Darstellungsweise kennzeichnet die Nischen- oder Lunettenform. Mit dem altmodischen Halbkreisformat des Bildträgers wird der Anschluss an die Tradition des Barockstillebens gesucht. Gemäss Isabel Schulz reizt das Gemälde „die Spannung und das Wechselspiel zwischen Sehen, Wissen und Erkennen aus. Es spielt mit der optischen Irritation, dass etwas aufgrund des Wissens erkannt und vorgestellt, aber im Grunde nicht wirklich gesehen (und dargestellt) werden kann. Die drei Birnen sind wie ein Erinnerungsbild, ein Nachbild bei geschlossenen Augen, wenn allein die Form eines Gegenstandes optisch präsent bleibt. Ähnlich bleibt von Traumbildern nach dem Aufwachen oft nur eine schattenhafte Vorstellung, eine Vision, die aufsteht, aber noch nicht, oder vielmehr nicht länger realistisch greifbar und darstellbar ist.“ (Isabel Schulz, 1993, S. 67 f.)

THREE BLACK PEARS (1935/36)
OIL ON CANVAS, 39.5 X 55.8 CM, KUNSTMUSEUM
BERN, HERMANN AND MARGRIT RUPF FOUNDATION

Three pears in glossy black merge to form a three-headed silhouette, hovering over a vague dark background. The only elements emphasising the heads are the three green fruit stems, while red and green accentuate the spaces. A white spot in the otherwise dark still life of fruit suggests some sort of backlight. The fruits are denied any essential features, namely colour, physicality and individuality. Copying a model is not what is important here; instead the emphasis is on a poetic abstraction that eludes linguistic interpretation. An almost heraldic representation characterises the niche- or bezel-like form. The old-fashioned, semi-circular format of the picture surface is a reference to the tradition of Baroque still lifes. According to Isabel Schulz, the painting provokes because of ‘the tension and the interaction between seeing, knowledge and recognition. It plays with the optical confusion that on the basis of knowledge something can be recognized and presented, but essentially not really seen (or shown). The three pears are like a memory image, a residual image with closed eyes, if only the shape of an object is visually represented. Similar to the way dreamt images often become vague memories after waking up, a vision that emerges, but is not yet, or rather no longer, realistically tangible or representable.’ (Isabel Schulz, “Edelfuchs im Morgenrot”. *Studien zum Werk von Meret Oppenheim*, München 1993, pp. 67 f.)

MERET OPPENHEIM
KASTEN MIT TIERCHEN (1963)
HOLZKASTEN, BEMALT, NUDELN IN KRAWATTEN-
FORM, 25 X 15 X 9,9 CM, KUNSTMUSEUM BERN



BOX WITH LITTLE ANIMALS (1963)
SMALL BOX WITH SLIDING COVER, INTERIOR
PAINTED IN OIL, ITALIAN BOW-TIE PASTA,
25 X 15 X 9.9 CM, KUNSTMUSEUM BERN

Krawattenförmige trockene Teigwaren sind so auf die Innenseiten eines Holzkästchens geklebt, dass der Eindruck entsteht, als krabbelten kleine Falter in eine Ecke. Meret Oppenheim schenkte die erste Version dieses Objektes 1936 dem Maler Yves Tanguy, der damals ähnliche Ansammlungen amorpher Tiere malte. Was zuvor nur in seiner malerischen Imagination existierte, wird durch die junge Künstlerin durch eine Kontextverschiebung von Alltagsgegenständen in die symbolische Realität geholt. Die erste Ausführung – das Geschenk an Tanguy – ging verloren, sodass Meret Oppenheim es 1963 rekonstruierte und nochmals eine Version realisierte. In ihrem Werk kommen Falter, Raupen und Schmetterlinge immer wieder vor, etwa in der Lithografie-Serie *Parapapillones* (1975) oder in dem Multiple im Holzkästchen *Le cocon (il vit) Objet Porte-Bonheur* (1974). Die Insekten verweisen symbolisch auf die kulturhistorisch bedeutsamen Themenfelder Transformation und Metamorphose. Was durch die künstlerische Kontextverschiebung als semantische Transformation vonstatten geht, bedeutet auf symbolischer Ebene eine physische oder psychische Weiterentwicklung.

Bow-tie pasta has been glued to the inside of a wooden box in such a way that it looks as if small moths have crawled into a corner. Meret Oppenheim gave the first version of this object to the painter Yves Tanguy in 1936; at the time Tanguy was also making drawings of similar clusters of amorphous animals. What had previously existed purely in his pictorial imagination was materialised by the young Oppenheim by means of shifting the context from everyday objects to a symbolic reality. The first version – the gift to Tanguy – was lost, but Meret Oppenheim reconstructed it in 1963 and made another version. Moths, caterpillars and butterflies appear in her work again and again, as in the *Parapapillones* lithograph series (1975) or in the multiple in wooden boxes, *Le Cocon (il vit) Objet Porte-Bonheur* (The cocoon (it's alive) lucky charm object) (1974). The insects symbolically refer to the culturally and historically significant concepts of transformation and metamorphosis. What proceeds as a semantic transformation by means of a shift of artistic context signifies a physical or mental development on a symbolic level.

**MERET OPPENHEIM
HANDSCHRIFTLICHE AUFZEICHNUNGEN EINES
EXPERIMENTS MIT DEM RAUSCHMITTEL TEONANACATL-PSILLOSIBIN-CY AM 10.IV.1965 (1965)
BLAUE TINTE UND BLEISTIFT AUF PAPIER, 8 SEITEN
À 29,7 X 21 CM, KUNSTMUSEUM BERN, GESCHENK
VON HANS CHRISTOPH VON TAVEL**

Die acht handgeschriebenen Seiten sind das Dokument eines Selbstversuchs. Meret Oppenheim nimmt am 10. April 1965 unter ärztlicher Aufsicht ein Rauschmittel ein und hält im Nachhinein ihre Eindrücke fest. *Psilocybe mexicana*, auch *Teonanacatl* (Gott-Pilz), ist ein psychoaktiver Pilz, der Psilocybin und Psilocin als Hauptwirkstoffe enthält. Seit über 2000 Jahren wird der Pilz in kultischen Zusammenhängen konsumiert und den Azteken galt er sogar als ‚Fleisch der Götter‘. 1958 isolierte der Basler Chemiker Albert Hofmann aus dieser Pilzart erstmals die Hauptwirkstoffe der psilocybinhaltigen Pilze. Bekannt ist auch sein schriftlich festgehaltener Selbstversuch 1943 mit synthetisiertem Mutterkorn, das zum Hauptbestandteil von LSD werden sollte. In der Wirkung sind sich LSD und Psilocybin anscheinend sehr ähnlich. Meret Oppenheim beschreibt starke visuelle Eindrücke bei geschlossenen Augen, gesteigerte synästhetische Wahrnehmungen und Glücksgefühle. Während ihrer eigenen Empfindungen denkt sie auch an Zeichnungen von Henri Michaux, die unter dem Einfluss von Meskalin (halluzinogener Wirkstoff von Peyote-Kakteen) in den fünfziger und sechziger Jahren entstanden sind. Schon in den zwanziger Jahren entstanden surrealistische Werke unter Drogeneinfluss. Dies galt verschiedenen Surrealisten als erprobtes Mittel, das regulierende Bewusstsein auszuschalten.

**HANDWRITTEN NOTES OF AN EXPERIMENT WITH
THE DRUG CY-TEONANACATL-PSILLOSIBIN ON
10 APRIL 1965 (1965)
BLUE INK AND PENCIL ON PAPER, 8 PAGES
OF 29.7 X 21 CM, KUNSTMUSEUM BERN,
DONATED BY HANS CHRISTOPH VON TAVEL**

The eight handwritten pages are the document of a self-experiment. On 10 April 1965, Meret Oppenheim took a drug under medical supervision and recorded her impressions. *Psilocybe mexicana*, also known as *Teonanacatl* ('magic mushrooms'), is a psychoactive mushroom whose main active components are psilocybin and psilocin. The mushroom has been consumed in ritual contexts for over 2000 years, and the Aztecs even called it the 'flesh of the gods'. In 1958 the Basel chemist Albert Hofmann was the first to identify the main active component of psilocybin in this species of mushroom. Another well-known document is his written record of his own self-experiment with synthesized ergot in 1943, which later became the main ingredient in LSD. The effect of LSD and psilocybin are apparently very similar. Meret Oppenheim described intense visual impressions with closed eyes, as well as increased synaesthetic perceptions and feelings of happiness. While under the influence, she remembers drawings by Henri Michaux from the 1950s and 1960s, which he made after taking mescaline (the hallucinogenic compound contained in the peyote cactus). But there are examples from as early as the 1920s of surrealist works that were made under the influence of drugs. It was considered by several Surrealists to be a proven means of eliminating one's regulatory awareness.

10. IV. 1965
Thonanacatl - Psillosibin - Cy. (10 Tabletten)

fängt nach etwa 30 Minuten an zu wirken, d.h. zuerst nur: Erweiterung der Pupillen, ganz leichter Druck im Kopf (stern), ganz leichte Spannung in den Kräftegeleiten.

Ich lege mich hin, denn ich habe das Anden-Personal und im Raum. Das Zimmer ist schön hell. Dann höre ich, dass ich mich in einem anderen Zimmer alleine befinden darf. (Wah! so das erste Mal ist, und ich nicht weiss, wie die Wirkung sein wird). Bin noch vollkommen bewusst, ganz leichter Schwindel beim Gehen. Ich nehme Bleistift und Bleistift aus Bat. Im den falls erlösten Raum lege ich mich hin. Bleistift, nur noch sehr leichte Bücken zu bringen. (Wichtigsteinstimmung)

Ich schliesse die Augen, sehe nebelhaft Ornamente auf dunklen Grund. Von Zeit zu Zeit habe ich schwache Schauer. Es fällt mir ein, dass ich manchmal, aber leichtförmlich in meiner Jugend, wenn ich in dem für mich, meine Augen schloss, Ornamente und Szenen gesehen habe.

Ein letztes Zusammenhang, da man es manchmal bemerkt, wenn ich, wenn man noch ein- oder zweimal, aufsteht. Die Schauer werden stärker, die Bilder sind jetzt ganz deutlich und stark. Es wird (ich schreibe) vielleicht 1 1/2 Stunden seit dem Einnehmen

3

Die goldenen Läder dränge.

Die Bilder sind meist pulsierende, bewegte Ornamente. (Bleibt ich mich auch jetzt noch erinnern, dass das Mittel ursprünglich von einem Pflanzkorn, das die In-Dianer benutzen, nun, wie man mir erzählte, ein Kanari- oder Götter und die Frucht über verschiedenen Paläste und Städte zu sehen, zeigen sich meine Bilder, wenn sie einmal geographisch bestimmbar sind, zwischen China-Orient und Japanstil. Viel Bauern, Pflanzen, faden, Spiegel, auch Paul Klee.

Plastische, Delic und Versckle, starkfarbig mit deutlicher Zeichnung, aber nicht organisch. Bunt, mit starken Hektikosten. Manchmal auch nur 1-2 Farben. Einmal ist alles aus Perlen. Manchmal ist das Bild eine bewegte Reliefplatte, manchmal drei-dimensional, manchmal ein selbes Raum, dies seltsam.

Einmal höre ich Musik. Ich frage mich, ob das auch eine Halluzination sei. Es wird mir aber klar, dass man im Zimmer nebenan eine Platte aufgelegt hat. Ich versuche herauszufinden, was für Musik es ist, aber ich gebe es auf, es ist mir ungleichgültig.

2

des Mittels vergangen.

In welchen Abständen die Schauer eintreten, weiss ich nicht, aber jedenfalls bestimmt es, dass das Mittel "schlekt". Die Schauer sind jetzt fast vollständig abgeklungen. Ich habe ein wie selbsterfüllendes Gefühl. Ich nehme Bleistift und Bleistift, lege sie aber gleich wieder weg, weil ich es schade finde, jetzt zu schreiben aufzuschreiben, ist die Bilder zu sehen. Ich lege mir, dass ich mich vorher auch noch erinnern werde, das meine Teil, wenn ich nicht, (so wie mir auch zu sehen klar, dass die erlösten Bilder nicht in der bewegt-wechselnden Weise aufgeschrieben werden können). Von Zeit zu Zeit kommt eines meiner Freunde herein, um mich zu sehen. Es ist mir angenehm, aber ich schreibe sie immer gleich wieder weg, weil ich vorher die Bilder sehen möchte. Manchmal versuche ich, ihnen zu beschreiben, was ich sehe, habe aber Mühe, mich richtig aussprechen zu lassen. Ich höre funktioniert nicht ganz. Auch die Finger sind, fast. Nicht gelohnt, aber man hat kein Bedürfnis, sie zu bewegen. Manchmal öffne ich die Augen, um zu sehen, ob sich die äusseren Umgebung irgendwo verändert, sehe aber alles ganz deutlich. Die Bewusstheit des Raumes (das in Wirklichkeit nicht ganz) ist. (Ich habe mich jetzt nicht schreibend, aber ich will ich wissen müssen, ob die Helligkeit in den Bildern von aussen durch

4

Vague dachte ich, es sei orientalische Musik. (Es war persische, wie man mir vorher sagte).

Ich habe Mühe, die Herkunft der Musik zu bestimmen, weil nur die Kategorie unserer Bildung (ist) ganz gleichgültig sind. Ich fühle mir die Schönheit der Musik und keine Fremdheit.

Es ist eine wunderbare Frauenstimme. In meinem Bild wird die Tonfolge in einem höchsten plastischen Gebilde in einem weiten Raum. Hell springbrunnen, halb goldener Schmelz, Ringelplättchen. Dazwischen Götter, farbige besetzt, mit grossen glänzenden Tropfen, die von der obersten Spitze (der höchsten und hohen Tönen) herunterperlen. Die Tonfolge ist die Struktur, an die sich die Farben und Formen hängen.

Dann hört die Musik auf. Das wunderbare Gebilde ist noch sichtbar, aber nur wie ein Schimmer. Wie wenn ich das plastische Gebilde hätte. Ich fühle plastisch, was Musik sein kann. (In geschultem Leben ist mir kein lebendiges Gebilde).

5
Der Raum, in dem sich die Bilder zeigen, erst ist etwa so beschreiben. Ich, d.h. meine Leibliche Person, liegt da, wie ein Gebirgshang vor einer Ebene. Mein Blick reicht bis zum Horizont und hinein zum Himmel gewölbe. Ich sehe flieh und durchblute dieses „Wassersum“ werde aber gleichzeitig von ihm umschlungen und durchpulst. Dieses Gefühl ist sehr stark. Einmal bin ich ein grosses Falsch, wie eine fliegende, das mit Beinen und Rüssel diese Raum um fast hält.
Von Zeit zu Zeit versuche ich, ein etwas aus dem gewöhnlichen Leben zu denken, z. B. an die Bilder von Henry Matisse. Ich sage mir, das diese Bilder nur Versuche seien, das Geschehe darzustellen. Von Hirtelstein und die Bilder Matisse ja nicht Niedriggaben von Illusionen, sondern mit offenen Augen feststellt, was wirklich einfluss. So am jenseits, denke ich.

6
Ich versuche, an meine eigenen Bilder zu denken, um zu sehen, wie sie sich in dieser „Umgebung“ verhalten. Die lassen sich gut in die Visionen einfügen, stehen aber wie einsame Skulpturen da. Ich sage mir, dass die eigenen nicht tot seien, im Gegenteil an den bewegten Bildern die sie umgeben. Ich frage mich, an was das wohl liegt. Es scheint mir, dass, wenn ich meine Bilder, wie ein „Denkmal“ malen würde, dass sie dann die Verbindung mit den lebendigen Bildern, die sie jetzt umgeben, erhalten würden. Einmal frage ich mich, wie wohl eine Vorstellung wie der Tod sich in dieser Welt ausnehmen kann. Wieder stelle ich mir, in der Gestalt des Sanktmanus, einen, immer wieder wird er von einem frost, und Blumenornament herausgeschleudert. Die Bilder werden schwächer, ich höre die Stimmen und Gerüche aus dem Nebenraum der Bilder.

7
Mein Körper erstarrt mir, und ich schlage die Decken zurück. Ich stehe auf, um das Fenster zu öffnen. Seit der Erneuerung des Möbels sind 4 1/2 - 5 Stunden vergangen. Leichte Kopfschmerzen die bald vergehen. Schläfe juckt in der Nacht. Am anderen Tag bin ich ganz wohl.
Zwei der erinnerten Bilder habe ich dargestellt. Auf in dem einen erscheint eine Schlange in einem Raum, dessen Wände hellleuchtende Mosaik sind. Die Schuppen der Schlange strahlen aus vergoldetem Blech, manchmal aber verrostet. Sie lag oder stand wilder in dieser Form  unter einem eisernen Handtisch im „hispanischen Stil“.
Auf dem anderen Bild ist der „Schmetterlings-springbrunnen“ dargestellt. Diese Niedriggaben sind

8
nur basale Andeutungen im Vergleich zum damaligen Erlebnis. Die wechselnden Bilder zu beschreiben würde viele Seiten füllen, wäre aber ganz sinnlos, da das unaussprechliche und andauernde flüchtige Gefühl nicht wiedergeben und dem Leser fühlbar machen lässt.
Maretta Keller
Oppenheim
Vollständig ist die Ornamentik an den indischen und indonesischen Tempeln ein Versuch, solche Visionen darzustellen.
In den Zeichnungen Jean Paul's sind Visionen, die sehr ähnlich, da beschrieben sind.

**MERET OPPENHEIM
LÄBCHUECHEGLUSCHTI (1967)
SAMT AUF AHORNHOLZ, WOLLSTOFFKISSEN VON
LILLY KELLER, 92,8 X 44 X 38,7 CM, KUNSTMUSEUM
BERN, LEGAT DER KÜNSTLERIN**



Das einzigartige Objekt entstand auf Einladung des Schweizerischen Werkbundes. Dieser beauftragte verschiedene Berner Künstler und Künstlerinnen für eine Versteigerung einen Stuhl zu gestalten; die Auktion fand 1967 im Hotel Gurten in Wabern bei Bern statt. Meret Oppenheim musste das Stuhl-objekt innerhalb eines Monats produzieren. Eine vorgängige Skizze, in der auch bereits die Materialien definiert sind, blieb dazu erhalten. Die Künstlerin liess als Ausgangsmaterial eine sogenannte Stabelle – eine Holzstuhlvariante, welche seit dem 16. Jahrhundert im alpinen Raum sehr verbreitet ist – vorfertigen. In die Rückenlehne schnitzte sie das Gesicht eines Fabelwesens mit Nase, Zähnen, Augen, Hörnern sowie Fühlern und liess aus seinem Mund eine Zunge aus Samt heraushängen. Die befreundete Malerin und Textilkünstlerin Lilly Keller webte ein Sitzkissen mit Lebkuchenummuster, sodass der Eindruck entsteht, als strecke der Stuhl seine lange Zunge gierig nach dem Lebkuchenkissen aus. Ihn ‚gelüstet‘ danach, wie der Titel in Schweizerdeutsch offenbart. Ähnlich wie bei der Pelztasse hat Oppenheim auch hier einen häuslichen Alltagsgegenstand verfremdet und ihm mit kreatürlichen und archaischen Elementen ein fantastisches Eigenleben angedichtet.

**GINGERBREAD MONSTER CHAIR (1967)
VELVET ON MAPLE WOOD, WOOL PILLOWS
BY LILLY KELLER, 92.8 X 44 X 38.7 CM,
KUNSTMUSEUM BERN, BEQUEST OF THE ARTIST**

This unique object was created at the invitation of the Swiss Werkbund, who commissioned several Bern-based artists to design a chair for an auction that took place in 1967 at the Hotel Gurten in Wabern near Bern. Meret Oppenheim had only one month to produce the chair. A preliminary sketch has also remained, in which the materials are already well defined. The artist had a type of wooden chair made, known as a Stabelle, which has been common in the Alps since the 16th century. On the backrest of the chair, she carved the face of a mythical creature with a nose, teeth, eyes, horns and antennae, and a mouth from which hung a tongue made from velvet. A friend of Oppenheim's, the painter and textile artist Lilly Keller, wove a cushion with gingerbread patterns, creating the impression that the chair's long tongue was greedily reaching for the gingerbread pillow – 'longing' for it, as the title suggests in Swiss German. Similar to the Fur Cup, Oppenheim manipulated a domestic everyday object and, by means of adding creatures and archaic elements, imbued it with a fantasy life of its own.

**MERET OPPENHEIM
DER JUNGE PRINZ (1968), COLLAGE AUF PAPIER,
52 X 38 CM, KUNSTMUSEUM BERN, ANNE-MARIE
UND VICTOR LOEB-STIFTUNG, BERN**

Die Collage zeigt eine rätselhafte Figur vor einem aus unterschiedlichen Bildfeldern zusammengesetzten Hintergrund. Im selben Jahr, 1968, entstand auch *Der junge Prinz II*, eine etwas kleinere Ölkreidezeichnung auf schwarzem Papier, in deren Zentrum die Abbildung einer Meerkatze mit ihrer typischen Gesichtszeichnung – schwarz umrandete Augen und Schnauze im weissem Pelzgesicht – steht. Diese zweite Version lässt auch bei der vorliegenden Variante auf einen kleinen Affen schliessen. Die frontale Silhouette seines Gesichts, das aus einem blauen Etikett von kubanischen Partagas-Zigarren geschnitten ist, zeigt die charakteristische Ohrenform, während die goldig gefärbten Münzen auf dem Logo die grossen Augen andeuten. Der Körper besteht aus der Farbfotografie eines in die Höhe gekippten gerupften Hähnchens, während der Hintergrund aus verschiedenen speziell behandelten Papieren besteht: darunter sind Echsen- oder Schlangenlederimitate, marmoriertes Papier und andere Abbildungen mit besonderen Texturen. Es entsteht ein Gesamteindruck exotisch-märchenhafter Fremdheit, obwohl alle Einzelteile in der Alltagswelt zu finden sind. Aus dem Zusammentreffen von Bildelementen, die üblicherweise nicht zusammengehören, setzt sich eine surreale Kombination von grosser visueller Opulenz zusammen.

**YOUNG PRINCE (1968), COLLAGE ON PAPER,
52 X 38 CM, KUNSTMUSEUM BERN, ANNE-MARIE
AND VICTOR LOEB FOUNDATION, BERN**

The collage shows a puzzling figure in front of a background composed of different pictorial fields. That same year, 1968, Oppenheim also created *Young Prince II*, a slightly smaller oil pastel drawing on black paper. In the centre of the drawing is the image of a monkey with its characteristic face markings: black-rimmed eyes and nose in a face of white fur. This second version is also suggestive of a small monkey, similar to the collage at hand. In this work, the frontal silhouette of the monkey's face, which was cut from a blue label of Cuban Partagas cigars, displays the characteristically shaped ears while the golden-coloured coins of the logo suggest large eyes. The body is made from a colour photograph of a plucked chicken tilted upwards, while the background is composed of different, specially treated pieces of paper: this includes fake lizard or snakeskin, marbled paper, and other images with special textures. The result is an overall impression of exotic fairy-tale strangeness, although everything can be found in the everyday world. A visually opulent, surreal combination is created from the amalgamation of image elements that do not usually belong together.

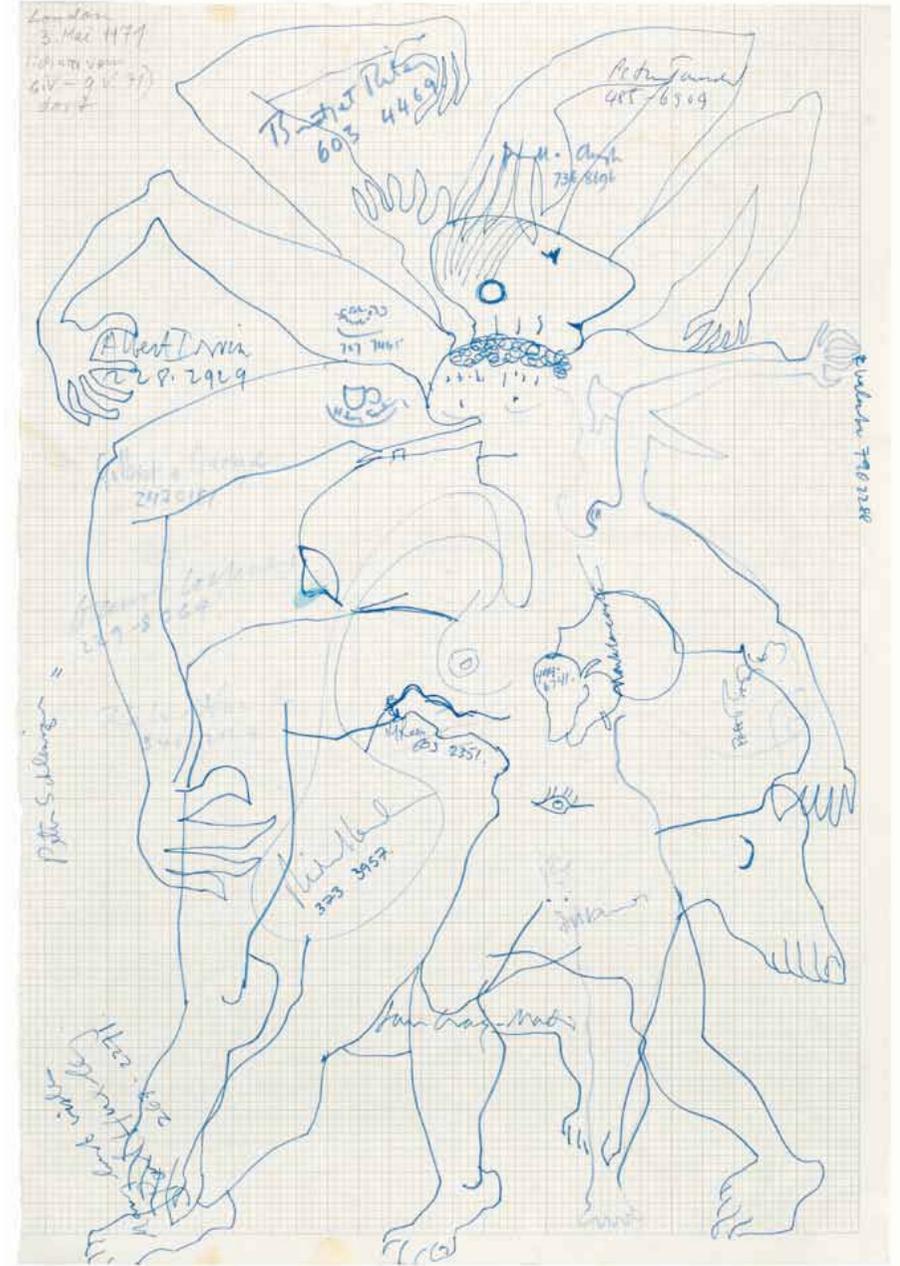


**MERET OPPENHEIM
OHNE TITEL (1971), FILZSTIFT UND FARBSTIFT
AUF PAPIER, 51,5 X 35,2 CM, KUNSTMUSEUM BERN,
LEGAT MERET OPPENHEIM**

Eine wahrlich monströse Figur ziert das klein karierte Blatt Papier: acht Arme, sieben Beine, mehrere Köpfe, frei schwebende Sinnesorgane und Brüste. Was auf den ersten Blick wie ein Cadavre exquis erscheint, könnte auf den zweiten auch eine Telefonkraweile der Künstlerin sein, denn in die Zeichnung hinein sind zum Teil unleserliche Namen und Telefonnummern – wemgleich in unterschiedlichen Handschriften – gekritzelt: Die Namen vieler britischer und amerikanischer Künstler aus dem Umfeld von David Hockney wie Bridget Riley, Paul Huxley, Peter Schlesinger und Albert Irvin sind zu erkennen, auch die von Gilbert & George sowie Peter Sedgley und Mark Lancaster wurden neben weiteren nicht entzifferbaren notiert oder die Personen haben sich da selbst verewigt. Meret Oppenheim vermerkte in der linken oberen Ecke, dass das Croquis am 3. Mai 1971 in London entstand, wo sie vom 6. April bis 9. Mai gewesen ist. Obwohl also vermutlich ein künstlerisches Nebenprodukt, ist die Zeichnung interessant, weil sie wie eine *Écriture automatique* oder ein *Cadavre exquis* nicht als bewusstes Gestalten, sondern ohne rationales Eingreifen quasi in einem Zustand abgelenkter Aufmerksamkeit vonstattenging. Denkbar wäre auch, dass die Künstler sich zufällig auf dem Blatt Papier – vielleicht anlässlich einer Vernissage oder einer Party – verewigten und die Oppenheim dann nachträglich die Figur darüberzeichnete, um alle auf irgendeine Weise ähnlich einer Mindmap miteinander zu verbinden.

**UNTITLED (1971), FELT, PEN AND COLOURED PENCIL
ON PAPER, 51.5 X 35.2 CM, KUNSTMUSEUM BERN,
BEQUEST OF MERET OPPENHEIM**

A truly monstrous figure graces the small chequered sheet of paper: eight arms, seven legs, multiple heads, free-floating sensorial organs and breasts. What at first looks like an Exquisite corpse work could, on second glance, be a doodle by the artist, because there are also numerous, partially illegible names and telephone numbers on the paper – albeit in different handwriting. The names of many British and American artists associated with David Hockney are recognisable, such as Bridget Riley, Paul Huxley, Peter Schlesinger and Albert Irvin. The names Gilbert & George, Peter Sedgley and Mark Lancaster were jotted down among other undecipherable names, or perhaps people have written down their names themselves. Meret Oppenheim noted in the upper left corner that the sketch was created on 3 May 1971 in London, where she stayed from 6 April to 9 May. Thus, although probably an art by-product, the drawing is interesting because it was not created consciously, but rather without rational intervention like an *écriture automatique* or *Exquisite corpse*, as if in a state of distracted attention. It is also conceivable that the artists immortalised themselves by writing their names randomly on the sheet of paper – perhaps at an exhibition opening or a party – over which Oppenheim later drew the figure in order to connect them all in some way like a mindmap.

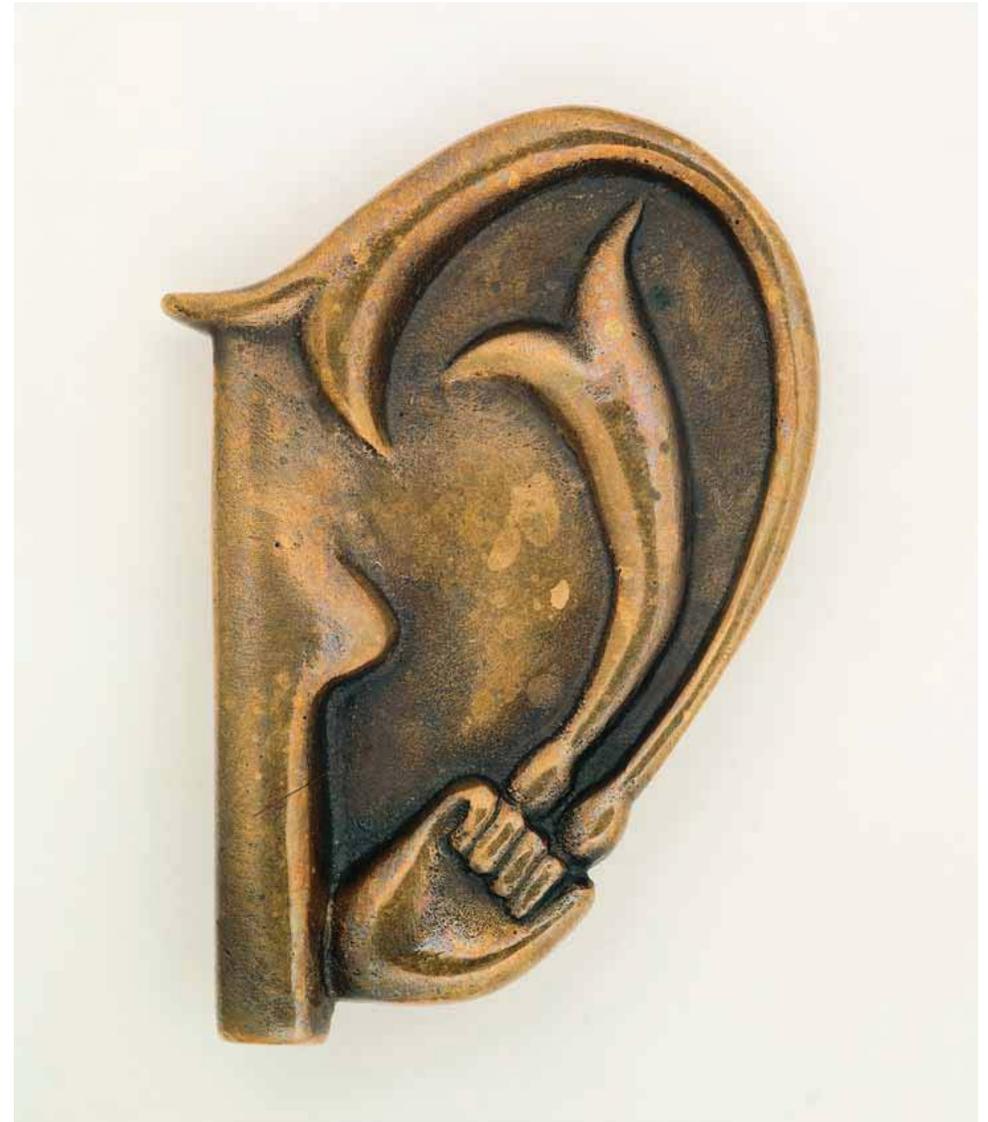


**MERET OPPENHEIM
DAS OHR VON GIACOMETTI (1977)
BRONZE, 10 X 7,5 X 1,5 CM, KUNSTMUSEUM BERN,
PRIVATSAMMLUNG BERN**

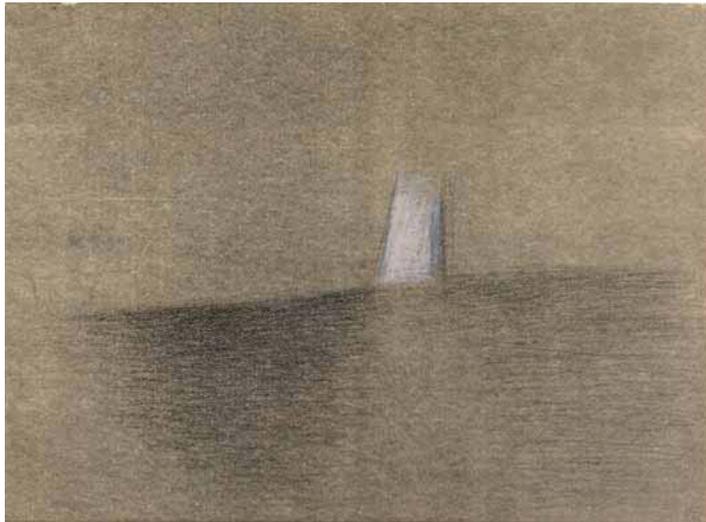
Eine erste Zeichnung mit demselben Titel entstand 1933, kurze Zeit nach der Ankunft Oppenheims in Paris und nachdem sie Alberto Giacometti kennengelernt hatte. Die junge Künstlerin verliebte sich heftig und ohne Erwidern in den berühmten Landsmann und besuchte ihn oft in seinem Atelier. Nach der Zeichnung formte sie eine Plastik in Wachs und liess sie 1959 in Bronze gießen. 1977 wurde diese zum Multiple ausgearbeitet. Obwohl nichts anderes als der Schwung der Ohrmuschel auf ein reales Ohr hinweist, erinnert das abgetrennte Ohr unweigerlich an das berühmteste Künstlerohr der Kunstgeschichte. Giacometti's *Ohr* ist eine elegante Studie, die ein leicht verzogenes ‚P‘ aus zwei stilisierten Pflanzenranken entwickelt, welche aus einer geballten Faust emporwachsen. Das Objekt ist eine surrealistisch verfremdete Darstellung eines selten in der Kunstgeschichte thematisierten Körperteils und dient sozusagen als *pars pro toto* für ein Porträt. Umso reizvoller ist die spielerische Behandlung dieses in der künstlerischen Tradition eher vernachlässigten Sinnesorgans. Oppenheim isolierte in ihrem Werk allerdings auch andere Sinnesorgane, wie beispielsweise *Das Auge der Mona Lisa* (1967), und löste sie aus ihrem angestammten Zusammenhang, um ihre formalen Eigenschaften zu variieren und sie auf diese Weise auch von konventionellen ikonografischen Deutungen zu befreien. [Abb. S. 110] Die zärtliche Verballhornung des Ohrs erscheint als undramatischer Kommentar zur Überfigur Alberto Giacometti. Es schwankt zwischen Trophäe, Schmuckstück und kostbarer, mittelalterlich anmutender Initiale.

**GIACOMETTI'S EAR (1977)
BRONZE, 10 X 7.5 X 1.5 CM, KUNSTMUSEUM BERN,
PRIVATE COLLECTION, BERN**

A preliminary drawing with the same title was made in 1933, shortly after Oppenheim arrived in Paris, and after she met Alberto Giacometti. The young artist often visited the famous fellow countryman in his studio and fell deeply in love with him, but her affections were not returned. After the drawing, Oppenheim made a sculpture in wax and had it cast in bronze in 1959. This was developed into a multiple in 1977. Although there is nothing that relates to a real ear except for the curve of an ear muscle, the detached ear inevitably recalls the most famous artist's ear in art history. *Giacometti's Ear* is an elegant study that forms a slightly distorted 'P' from two stylized plant tendrils growing from a clenched fist. The object is a surrealist, distorted portrayal of a body part rarely dealt with in art history, and serves as a kind of *pars pro toto* portrait. The playful treatment of this artistic tradition is all the more interesting because it is a sensorial organ that has been largely neglected in art. However, Oppenheim isolated other sensorial organs in their work, such as *The Eye of Mona Lisa* (1967), and removed them from their original context in order to vary their formal qualities and hence free them from conventional iconographic interpretations. [fig. p. 110] The affectionate malapropism of the ear seems like an undramatic comment on the über-figure, Alberto Giacometti. It oscillates between trophy, jewellery and a precious medieval-style initial.



MERET OPPENHEIM
RÖTLICHER TURM (1979)
 ÖLKRIDE AUF PAPIER, 45,3 X 62 CM,
 KUNSTMUSEUM BERN



Auf einem sanft geschwungenen braunen Hügelzug erhebt sich ein zart gestrichelter rosa Turm. Weder Tages- noch Jahreszeit und auch nicht die geografische Verortung sind ersichtlich. Das Motiv ist auf das Essenzielle reduziert, sodass die karge Landschaft noch erkennbar ist und nicht mit einer formal-abstrakten Studie verwechselt werden kann. Der *Rötliche Turm* stammt zusammen mit der gleichformatigen und ebenfalls im Februar 1979 entstandenen Farbzeichnung *Blaue Insel*, die sich als flacher Felsen nur knapp aus dem stillen Meer erhebt, ursprünglich aus der Privatsammlung von Christiane Meyer-Thoss. Die Essayistin und Kuratorin, welche seit den achtziger Jahren eine intensive Freundschaft zu Oppenheim pflegte und schon zahlreiche Texte von ihr und über sie publiziert hat, charakterisierte beide Werke als typische Beispiele für Oppenheims „Kunst des Entdramatisierens“ sowie „des handwerklichen und gedanklichen Balancierens“ (Meyer-Thoss). In den zarten, reduzierten Zeichnungen werden Stimmungen austariert und seismografisch Erspürtes in Andeutungen verdichtet. Es sind meditative, atmosphärische Arbeiten der späteren Jahre, welche „einen grösseren, philosophischen Ernst behaupten“, der sich in einem zeichnerisch erarbeiteten Freiraum durch „bewusste Sparsamkeit der verwendeten Mittel“ manifestiert.

REDDISH TOWER (1979)
 OIL PASTEL ON PAPER, 45.3 X 62 CM,
 KUNSTMUSEUM BERN

A delicately drawn pink tower rises from a rolling range of brown hills. It is unclear what day, season, or geographical location is depicted. The motif is reduced to the bare essentials, so that the barren landscape is still sufficiently recognisable not to be confused with a formal, abstract study. The *Reddish Tower* is the same format as the colour drawing *Blue Island*, which was also made in February 1979. Here, the island is like a flat rock that rises only slightly out of the quiet sea. Both works originally come from the private collection of Christiane Meyer-Thoss. This essayist and curator had been close friends with Oppenheim since the 1980s and published numerous texts by and about her. Meyer-Thoss characterised the works as being typical examples of Oppenheim's 'art of the undramatised' and 'balancing of craft and thought' (Christiane Meyer-Thoss, *Meret Oppenheim. Buch der Ideen*, 1996, p. 9). In the delicate, reduced drawings, different moods are weighed and balanced; what is sensed on a seismographic level is condensed to mere suggestion. These are meditative, atmospheric works of her later years that 'claim a larger, more philosophical gravity', which is manifested in a developed drawing space through a 'conscious economy of the applied means'.

MERET OPPENHEIM
DER GEIER (1985)
 PLASTISCHE MASSE AUF HOLZSOCKEL IN ORIGINAL-
 VITRINE, 17,5 X 14 X 23 CM, KUNSTMUSEUM BERN,
 PRIVATSAMMLUNG BERN



Die kleine Tonplastik war ursprünglich als Modell für eine Bronzeausführung gedacht und war Meret Oppenheim „aus den Fingern gewachsen“. Sie nannte die Figur, die auf den Überresten eines alten, hölzernen Treppengeländers sitzt, „Geier“. Nicht eine realistische Darstellung ist angestrebt, denn dafür stimmen die Proportionen des Tieres nicht. Vielmehr kristallisiert sich aus dem ungewöhnlichen Zusammentreffen von Fundstück und organisch abstrakter Form eine mögliche Interpretation heraus – diejenige eines sitzenden Vogels, der seine Flügel spreizt und dennoch fest mit dem Holz verwachsen ist. Im selben Jahr entstand eine Gouache auf schwarzem Papier (67 x 51 cm, Privatbesitz, Schweiz), die zwei weisse, stehende Geier Rücken an Rücken zeigt. Stärker als in der kleinformatigen Plastik tritt dort das Unheilverkündende in Erscheinung.

THE VULTURE (1985)
 PLASTIC MASS ON WOODEN PLINTH IN ORIGINAL
 CABINET, 17.5 X 14 X 23 CM, KUNSTMUSEUM BERN,
 PRIVATE COLLECTION, BERN

The small clay sculpture was originally conceived as a model for a bronze work and 'grew out of the fingers' of Meret Oppenheim. She gave the name 'vulture' to the character sitting on the remains of an old, wooden banister. She was not trying to make a realistic representation, because the proportions of the figure are not similar to those of a vulture. Rather, one possible interpretation emerges from the unusual combination of found object and organic abstract form – that of a perched bird spreading its wings while remaining firmly adhered to the wood. In the same year, Oppenheim made a gouache work on black paper (67 x 51 cm, private collection, Switzerland), which depicts two white vultures standing back to back. This work has an even stronger sense of the ominous than the small-scale sculpture.

**MERET OPPENHEIM
DER HANDSCHUH (1985), EDITION 47/150,
EDITION PARKETT NR. 4, FEINES ZIEGENWILDLER,
PASPELIERT, SIEBDRUCK, 26,7 X 26,7 X 4 CM,
KUNSTMUSEUM BERN**

Die Handschuhe wurden in Florenz hergestellt, als eine der ersten Editionen für die Zeitschrift *Parkett*, welche die Monografin Oppenheims, Bice Curiger, mitherausgibt. Sie sind aus feinen hellgrauen Ziegenwildleder, das von Hand paspeliert und mit Siebdruck rot bedruckt wurde. Anscheinend geht der Entwurf auf einen Ratschlag Meret Oppenheims von 1936 zurück, nach dem beim Überstreifen die Adern oder das Skelett auf die Oberfläche der Hände projiziert werden sollen. Die Künstlerin zeichnete im Laufe der Jahre mehrere Handschuh-Entwürfe. Die berühmtesten sind zweifelsohne die *Pelzhandschuhe* (1936, heute Sammlung Ursula Hauser, Schweiz), welche kurz nach der *Pelztasse* entstanden sind. 1942 bereits realisierte Oppenheim erste Zeichnungen von Handschuhen mit Adern, die möglicherweise mit der *Hand der Melancholie* (1943), ein zartes Geflecht von sich ähnlich wie ein Adernetz vertikal und diagonal kreuzenden Linien, verwandt sind. Eine weitere wechselseitige Inspiration waren wohl die Handschuh-Kollektionen der Designerin Elsa Schiaparelli aus den Jahren 1935 und 1936 – zumal die Künstlerin von 1934 bis 1939 Entwürfe für diese zeichnete. Darunter befinden sich solche mit aufgenähten roten Fingernägeln, also Darstellungen, die das Verhüllte nach aussen tragen, wie dies jedoch in radikalerer Weise die Handschuhe Oppenheims suggerieren.

**THE GLOVE (1985), EDITION 47/150, EDITION FOR
PARKETT MAGAZINE 4 (1985), PAINTED SUEDE GOAT-
SKIN, 26.7 X 26.7 X 4 CM, KUNSTMUSEUM BERN**

The gloves were manufactured in Florence as one of the first editions for the magazine *Parkett*, which is co-published by Oppenheim's monograph writer, Bice Curiger. They are made of fine, pale grey goatskin suede, piped by hand and silk-screened in red. Apparently the design can be traced to advice given by Meret Oppenheim in 1936, namely to project the veins or a skeleton onto the surface of the hands when putting on gloves. The artist made several drawings of glove designs over the years. The most famous is undoubtedly the *Pelzhandschuhe* (Fur Gloves, 1936, today Ursula Hauser Collection, Switzerland), which she created shortly after the *Fur Cup*. Oppenheim's first drawings of gloves with veins on them were made as early as 1942, and are most likely related to the work *Hand der Melancholie* (Hand of Melancholy, 1943), consisting of delicate vertical and diagonal intersecting lines similar to a network of veins. Another reciprocal inspiration was very likely the glove collections by designer Elsa Schiaparelli from 1935 and 1936 – or at least the artist drew designs for these between 1934 and 1939. They include gloves with sewn-on red fingernails: in other words, designs that turn the inside out, as suggested in a more radical manner by the gloves by Oppenheim.

